

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**Há tantas formas de se ver o mesmo quadro:  
uma leitura de *O Combate Naval do Riachuelo*  
de Victor Meirelles (1872/1883)**

**Aline Praxedes de Araújo**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Carla Mary S. Oliveira**

**Área de Concentração: História e Cultura Histórica  
Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos**

**JOÃO PESSOA - PB  
Agosto - 2015**

A663h Araújo, Aline Praxedes de.

Há tantas formas de se ver o mesmo quadro: uma leitura de O Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1872-1883) / Aline Praxedes de Araújo.- João Pessoa, 2015.

153f. : il.

Orientadora: Carla Mary S. OLiveira

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL

**Há tantas formas de se ver o mesmo quadro:  
uma leitura de *O Combate Naval do Riachuelo*  
de Victor Meirelles (1872/1883)**

**Aline Praxedes de Araújo**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dra. Carla Mary S. Oliveira**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal da Paraíba, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

**JOÃO PESSOA - PB  
Agosto - 2015**

**Aline Praxedes de Araújo**

**Há tantas formas de se ver o mesmo quadro:  
uma leitura de *O Combate Naval do Riachuelo*  
de Victor Meirelles (1872/1883)**

Avaliada em \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / 2015, com conceito \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

---

**Profª Dra. Carla Mary S. Oliveira**  
**PPGH-UFPB**  
(orientadora)

---

**Profª Dra. Letícia Coelho Squeff**  
**UNIFESP**  
(examinadora externa)

---

**Profª Dra. Serioja Rodrigues Cordeiro Mariano**  
**PPGH-UFPB**  
(examinadora interna)

---

**Profª Dra. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega**  
**PPGLI-UEPB**  
(suplente externo)

---

**Profª Dra. Cláudia Engler Cury**  
**PPGH-UFPB**  
(suplente interna)

*Para Júlia, a obra de arte mais bela que os meus olhos já viram.*

## Agradecimentos

Agradeço a Deus, por ter guiado meu caminho e ter colocado nele tantas pessoas boas e iluminadas. Por ter me dado força para continuar, mesmo quando a desilusão acadêmica assolava e a única vontade era desistir de tudo. Também Te agradeço por Júlia ter vindo à hora certa, mesmo que no início o desespero fosse grande, afinal, como eu conseguiria cuidar de duas crianças ao mesmo tempo: Júlia e a dissertação? Se não fosse possível aguentar o peso, ele não me teria sido dado.

À Capes, pela concessão da bolsa.

A minha orientadora Carla Mary, pelos últimos dois anos. Obrigada por suas leituras atentas e ricas contribuições, além de sua paciência e compreensão com essa orientanda e seus atrasos.

Aos mestres que se dedicam e investem no PPGH-UFPB. Em especial àqueles com quem tive a oportunidade de participar das disciplinas: Cláudia Cury, Telma Fernandes, Raimundo Barroso, Serioja Mariano, Solange Pereira e João Azevedo (*in memoriam*).

Ao Museu Victor Meirelles, por ter me recebido e autorizado o uso de algumas reproduções dos estudos para o *Combate Naval*. Obrigada especialmente pela atenção e disponibilidade de Rafael Muniz, museólogo, que foi tão gentil comigo desde o primeiro *e-mail* que lhe enviei. Muito obrigada a Ana Viegas, que parou o seu trabalho para ficar com Júlia enquanto eu verificava o material bibliográfico, assim como a Rita Matos, que também foi muito atenciosa com minha filha.

A Adriano, por ser meu companheiro. Você me apresentou Victor Meirelles e olha só no que resultou! Espero que tenha conseguido atender ao menos a um pouquinho da expectativa. Obrigada por ter me comprado tantos livros; por ter me apoiado em todos os momentos, até na ida ao Sul para pesquisar, enquanto carregávamos Júlia aos oito meses de vida; por ter ajudado na estruturação e revisão. Mesmo estando num doutorado, você sempre tinha tempo para mim e minhas dúvidas. Cuidamos de três crianças ao mesmo tempo: Júlia, a tese e a dissertação. Os filhos nascem, crescem e vão para o mundo. Dois já estão no mundo, agora podemos curtir mais o nosso tempo com a pequena que está aqui. Que os momentos de felicidade possam se repetir com frequência ao longo dos anos que virão. Obrigada não apenas por existir na minha vida, mas por tê-la transformado e mostrado a dimensão que ela pode atingir com uma palavra tão pequena e profunda, o amor.

A Júlia que, com apenas dois anos de vida, me ensina tantas coisas. Fez-me ver o mundo e as pessoas de uma forma diferente ao ensinar que é preciso ter mais calma e tolerância, assim como é preciso observar os pequenos detalhes. Inundou minha vida de alegria e amor. Obrigada por mostrar o que é a felicidade plena; foi uma fase complicada que a mamãe passou, mas enfrentou tudo com você no colo, pois era necessária sua boa energia para que essa etapa finalmente fosse concluída. Você é uma garotinha de muita sorte, por ter tantas pessoas que te amam; essas pessoas, assim como você, são iluminadas e por isso é necessário agradecer a oportunidade de tê-las conhecido.

A Francielly, por ser uma amiga. Obrigada por ter lido meus textos ao longo desse tempo, mesmo quando você estava tão ocupada. Você é a permanência que a vida me deixou ter; apesar da distância, você está aí quando eu precisar. Desculpe minha ausência, a vida anda corrida e não estou mais tão presente quanto gostaria; mesmo assim, continuamos ligadas, isso é o importante.

A Marisa (*in memoriam*), uma mulher incrível que tive a oportunidade de conhecer e que, certa vez, observando minha agitação com os “deveres” que a vida impunha, disse para eu não me sentir culpada por não conseguir fazer tudo: esse não era o momento de pensar muito, apenas de ir fazendo. Nunca pude te agradecer essas palavras e outras. A vida nem sempre é uma boa surpresa. No entanto, sua leveza continua nas lembranças.

A D. Lúcia (sogra). Sem a senhora, teria sido muito difícil ter cursado as disciplinas após o nascimento de Júlia. Ela tinha apenas dois meses de vida e a senhora nunca hesitou em cuidar dela enquanto eu assistia às aulas. Obrigada por ser tão atenciosa e prestativa.

A Inara (cunhada), por ter ajudado com Júlia nos dias difíceis, aqueles que eram apenas você e Adriano cuidando dela por horas, enquanto eu estava em aula. Seu jeito complicado e exclusivo é estressante, mas, da sua maneira, você me acolheu e sou imensamente grata por isso. Obrigada pelas horas de cantoria sem nenhuma lógica, que deixavam o dia mais leve, e por outros bons momentos que tivemos, assim como os irritantes. Agradeço por todos.

A Rafaela (cunhada/comadre), por ser tão atenciosa comigo e por ter nos dado a pequena Gabi, nosso bebê gigante que veio trazer mais alegria para a família, com seu sorriso de dois dentinhos. Sempre tão cuidadosa com os detalhes, as datas e os momentos. Que a vida continue nos aproximando, seja longa e cheia de alegria com as meninas. Obrigada a seu esposo Jefferson, o quase conterrâneo que sempre foi tão gentil.

Aos meus pais, Maria e Ednaldo, que sempre foram tão preocupados com minha formação. Sem vocês, teria sido mais complicado ter chegado até aqui. Vocês estão desde o princípio e acompanharam toda a jornada. Obrigada por tudo.

A Luciana (comadre) e Denilson (compadre), por terem me recebido tão bem nas suas vidas e principalmente por serem tão amorosos e dedicados a Júlia. Obrigada pela preocupação e carinho. Que possamos ter infinitas tardes agradáveis enquanto nossa pequena corre pela casa e fala sem parar.

A D. Geralda, Elisa, Alômia, Margarete, Telma, Thiago, Bia, Martinho, Das Dores, Andreza, Kelly e Susel, a família que a vida deu a Adriano e que me acolhe de forma tão afetuosa. Tias, tios e até vovó para Júlia. Muito obrigada por vocês serem tão receptivos conosco. O carinho que vocês dedicam a nossa pequena é inexplicável.

Não posso deixar de agradecer ao Berçário Geração e a todas as tias, especialmente Leninha, Geórgia, Zilda, Neide, Elaine, Adriana, Paloma e Neves, que cuidam tão bem de Júlia.

Todos (as) contribuíram de forma direta ou indireta para a realização dessa dissertação. Portanto, meus sinceros agradecimentos pela possibilidade de concluir o trabalho. Agora, que venha a próxima etapa.





## Resumo

Nossa dissertação parte da análise da tela intitulada *Combate Naval do Riachuelo* (1872/1883) do pintor catarinense, Victor Meirelles de Lima (1832-1903), a dupla data é consequência do fato de serem executadas duas pinturas sobre o tema. No caso da primeira tela, realizada entre 1868 e 1872, foi totalmente perdida após falta de cuidados específicos durante e após sua exibição na Exposição Universal da Filadélfia em 1876. O quadro existente em exposição no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro é o segundo realizado em 1883. Ambos retratam um episódio da Guerra do Paraguai (1864-1870) na batalha entre a esquadra brasileira contra a paraguaia no Rio Paraná, próximo à foz do Riacho do Riachuelo no dia 11 de junho de 1865. Em 1868 o Ministro da Marinha encomenda a Victor Meirelles a tela que eterniza esta vitória, o pintor, fiel aos princípios da Pintura Histórica, elabora sua primeira tela que, assim como a segunda traz a celebração da árdua conquista. Seu objetivo era que as pessoas se identificassem com aquela festividade, especialmente, com sua vitoriosa nação. Visando reconhecer as relações entre as representações pictóricas do conflito e a construção de marco histórico pela imponente forma de representação do tema, seja pelas dimensões do quadro ou das proporções dos eventos expostos. Portanto, nossa dissertação busca compreender os contextos histórico e artístico para entendermos a produção da tela, dialogando com os conceitos de História Cultural e a partir da mesma as noções de representação e Pintura de História para dessa forma analisarmos sua composição e historicidade que perpassa o momento de sua produção e execução.

**Palavras-chave:** Victor Meirelles; Pintura de História; *Combate Naval do Riachuelo*.



## RÉSUMÉ

Le point de départ de notre mémoire est l'analyse du tableau Bataille de Riachuelo (1872/1883), du peintre brésilien Victor Meirelles de Lima (1832-1903), né à Santa Catarina. La date double montre que ont été réalisé deux oeuvres sur le même thème. Le premier tableau, peint entre 1868 et 1872, a été complètement détruit en conséquence du manque d'un entretien adéquat pendant et après sa présentation dans l'Exposition Universelle de Philadelphie, en 1876. Le tableau qui se trouve en exposition au Musée Historique National, à Rio de Janeiro, est la deuxième oeuvre, réalisée en 1883. Les deux tableaux représentent un épisode de la Guerre de la Triple Alliance (1864-1870), pendant la bataille entre une escadre brésilienne et une escadre paraguayenne, sur le fleuve Parana, aux alentours de l'embouchure de la rivière Riachuelo, le 11 juin 1865. En 1868, le Ministre de la Marine a commandé à Victor Meirelles le tableau qui rendra éternelle cette victoire. Le peintre, fidèle aux principes de la Peinture Historique, peint son tableau qui, ainsi que le second, représente la célébration de cette difficile conquête. Son objectif était de mener le public à s'identifier à ce moment historique, notamment à la nation victorieuse, à partir du rapport créé entre les représentations pictoriques et la construction du moment historique, à travers la forme imposante de la présentation du thème, soit par les dimensions du tableau, soit par les proportions des événements montrés. Ce mémoire cherche donc à connaître le contexte historique et artistique pour que nous puissions comprendre la production du tableau, en dialogant avec les concepts de l'Histoire Culturelle, les notions de représentation et la Peinture d'Histoire. Ainsi, nous pouvons analyser sa composition et l'historicité qui traverse le moment de sa production.

**Mots-clés:** Victor Meirelles; Peinture d'Histoire; Bataille Navale de Riachuelo.



## Lista de Siglas

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

PPGH – Programa de Pós-Graduação em História

UFPB – Universidade Federal da Paraíba



## Lista de Imagens

<b>Figura 1 -</b>	Moldura (Detalhe) do quadro Combate Naval do Riachuelo	01
<b>Figura 2 -</b>	Moldura (Detalhe) do quadro Combate Naval do Riachuelo	01
<b>Figura 3 -</b>	Le pont du chemin de fer à Argenteuil (Detalhe),	03
<b>Figura 4 -</b>	3 de maio de 1808	04
<b>Figura 5 -</b>	Napoleão III na Batalha de Solferino	26
<b>Figura 6 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	87
<b>Figura 7 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	88
<b>Figura 8 -</b>	MVM-057	92
<b>Figura 9 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	92
<b>Figura 10 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	93
<b>Figura 11 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	94
<b>Figura 12 -</b>	Representação de chata paraguaia	95
<b>Figura 13 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	95
<b>Figura 14 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	97
<b>Figura 15 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	98
<b>Figura 16 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	98
<b>Figura 17 -</b>	The Redoubtable at Trafalgar	100
<b>Figura 18 -</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	101
<b>Figura 19 -</b>	Bandeira do Brasil Imperial	103
<b>Figura 20 -</b>	Sinais de Barroso	103
<b>Figura 21 -</b>	Sinais de Barroso	104
<b>Figura 22-</b>	Combate Naval do Riachuelo (Detalhe)	104
<b>Figura 23 -</b>	Estudo para o Combate Naval do Riachuelo	105



## Sumário

Agradecimentos .....	VI
Resumo.....	IX
Lista de Siglas .....	XI
Lista de Imagens.....	XII
1. INTRODUÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E ARTE .....	1
1.1 – A dissertação: sua lógica interna.....	18
2. PINTURA DE HISTÓRIA E VICTOR MEIRELLES .....	23
2.1 – Pintura de História.....	23
2.2 – Victor Meirelles de Lima (1832-1903) .....	37
3. AS CORES DA GUERRA DO PARAGUAI POR VICTOR MEIRELLES .....	52
3.1 – Contexto histórico do conflito (1864-1870) .....	52
3.2 – A Guerra do Paraguai e a produção imagética .....	67
4. DUAS TELAS, O MESMO PINTOR: <i>O COMBATE NAVAL DO RIACHUELO</i> .....	75
4.1 – A Exposição Geral da AIBA de 1872 .....	75
4.2 – <i>Combate Naval do Riachuelo</i> (1883).....	84
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
6. REFERÊNCIAS.....	115
6.1 – Iconografia.....	119
6.2 – Sites .....	120
ANEXOS .....	121
ANEXO A: D. Pedro sagrado por indígenas da terra e divindades .....	122
ANEXO B: Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro .....	123
ANEXO C: São João Batista no cárcere .....	124
ANEXO D: Primeira Missa no Brasil .....	125
ANEXO E: Batalha de Campo Grande.....	126
ANEXO F: Batalha dos Guararapes.....	127
ANEXO G: Batalha do Avaí.....	128
ANEXO H: <i>Passagem de Humaitá</i> .....	129
ANEXO I: Barco aproximando-se da Costa .....	130
ANEXO J: Apontamentos sobre a restauração do quadro Combate Naval de Riachuelo (1883) ...	131

ANEXO L: Transferência da tela do Combate Naval de Riachuelo da Escola Nacional de Belas Artes para o Museu Histórico Nacional .....	135
ANEXO J: Ficha cadastral do Combate Naval de Riachuelo no Museu Histórico Nacional .....	136
ANEXO M: Detalhes das bandeiras paraguaias no Combate Naval de Riachuelo .....	137
ANEXO N: Bandeira da República do Paraguai.....	138
ANEXO O: Imagem de uma Fragata. ....	139



## 1. INTRODUÇÃO: UM DIÁLOGO ENTRE HISTÓRIA E ARTE

No Museu Histórico Nacional, situado no centro da cidade do Rio de Janeiro, é possível encontrar a pintura *O combate naval do Riachuelo* (1883). O painel<sup>1</sup> – termo utilizado para pinturas de grandes dimensões, independentemente do seu suporte – possui 420 cm x 820 cm de área pintada e ocupa parte considerável da parede. Aproxima-se, junto com sua moldura, do teto e do piso, assim como a imagem representada vai do céu, repleto dos vapores das embarcações, até as embarcações de pequeno porte paraguaias conhecidas como chatas, que permaneciam encalhadas em áreas de baixa profundidade. A moldura dourada torna-o ainda mais imponente, com o símbolo do Império do Brasil na parte superior, no centro da moldura (figura 1), e, na parte inferior, próxima ao piso (figura 2), a grossa cordoaria náutica. Esta, comum nas embarcações representadas no quadro, forma um círculo, em cujo centro encontramos o nome da obra e o ano que corresponde à batalha – e não à produção e primeira exibição da obra, conforme destacamos no terceiro capítulo.



Figuras 1 e 2: Moldura (detalhe) do quadro *O Combate Naval de Riachuelo* (1883)<sup>2</sup>

A moldura, assim como o ambiente em que é exposta a obra, corrobora a imponente. Durante o processo de restauração de 1969, a tela foi substituída por “uma mais funcional dadas as circunstâncias do lugar escolhido para a obra”, conforme relatório datado de 02 de

---

<sup>1</sup> As pinturas de grandes proporções, aliadas à proporção do que representavam eram reconhecidas também pelo termo *pintura panorâmica*. Todavia, o advento da fotografia e da cinematografia tomaram para si o termo panorâmica (PRETTE, 2008, p. 371), que significa um tipo de enquadramento nas imagens estáticas e uma forma de movimento quando no registro de imagens em movimento.

<sup>2</sup> Figura 1 e 2. Fonte: <https://museu-historico-nacional.culturalspot.org/asset-viewer/combate-naval-doriachuelo/OAGKbboG-Zm3GQ> Acesso em 08 jun. 2015.

janeiro de 1970, pelo encarregado do Gabinete de Restauração, Nicolau del Negro<sup>3</sup>. O banco colocado poucos passos diante do quadro convida o público a sentar-se e imergir naquele imenso mar de tinta óleo e embarcações.

Cada obra artística possui um tempo para ser apreciada, recorrendo o observador a um dos sentidos necessários para tal tarefa. Algumas, por intermédio de seus realizadores ou responsáveis por sua exibição ou apresentação – autores, diretores e/ou distribuidores –, como as obras audiovisuais, musicais, teatrais, espetáculos de dança, intervenções ou demais formas de expressão, possuem um tempo fixo de execução, que independe de seu espectador. No caso das artes plásticas e da literatura, a singularidade de sua recepção é consequência direta de seu leitor, pensando no termo em sua polissemia. Interessa-nos, na presente dissertação, o tipo de obra de arte que estabelece uma relação de temporalidade com seu receptor, que é diferenciada daquelas que possuem um tempo fixo para ser observada.

A obra pictórica é literalmente uma arte de muitas camadas, no sentido da tinta utilizada e sobreposta em sucessivas pinceladas, ou ainda das primeiras etapas, agora imperceptíveis, iniciadas pelos contornos feitos com carvão, decalque ou grafite, para citar os materiais mais recorrentes, passíveis de serem verificados apenas por meio de instrumentação específica, invisíveis ao olhar do público, configurando a primeira intervenção do artista na tela.

Existem distinções entre os significados de ver e de olhar que variam de acordo com posicionamentos filosóficos, semióticos e óticos. Optamos por desconsiderá-las por enquanto e utilizar ambas as palavras como sinônimas, por se tratar de uma discussão muito específica da teoria do conhecimento. Entre as várias possibilidades de olhar as representações do passado nas produções artísticas, optamos por um suporte: a pintura.

Deve-se o fato da escolha a uma inquietação pessoal: como, numa imagem “estática”, é possível representar o movimento? A pintura, assim como a escultura e demais formas de arte registradas em suporte fixo, lida com suas próprias limitações ao subverter as limitações de seu meio, criando novas formas de pensar na pintura, por exemplo, a História da Arte. Um exemplo da ideia de “movimento” pode ser encontrado no trabalho do artista francês Claude Monet (1840-1926). Ele defendia a pintura realizada ao ar livre, nas “séries” de pinturas que

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=BibVirtMHN&PagFis=31891>> Acesso em 02 jun. 2015.



pretendiam captar as variações da luz sob os objetos e a mudança da impressão que se tinha acerca deles, decorrente da velocidade das pinceladas, nas quais o efeito do movimento e da luz teria maior importância que o tema representado (GRAHAM-DIXON, 2011, p. 348). Na tela intitulada *Le pont du chemin de fer à Argenteuil* (1873) (figura 3), observamos o efeito de movimento da água, obtido pela forma com que as cores surgem na pintura, sendo o movimento e a luz representados nos tons e formas de pincelar. O artista escolheu tons azulados, em especial os de gradação mais intensa, que se destacam na composição do movimento, além do cinza e do branco. Este aparece de forma mais sutil em alguns lugares, como minúsculos pontos que parecem remeter ao reflexo da luz solar, ou pincelado em maior quantidade de forma oposta ao tom azul, o que aumenta o efeito de sinuosidade.

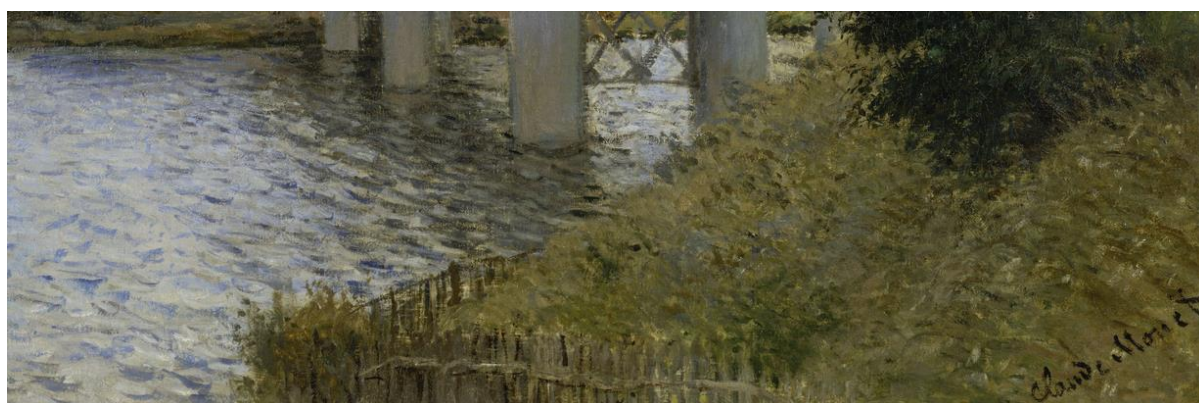


Figura 3: Claude Monet. *Le pont du chemin de fer à Argenteuil* (detalhe), 1873, Óleo sobre tela, 60 x 98.4 cm, Estados Unidos da América, Londres, Acervo particular de David Nahmad<sup>4</sup>.

Temos outro efeito, neste caso de luz, numa obra do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), conhecido como Goya. Trata-se do emblemático quadro *3 de maio de 1808* (1814), figura 4, considerado um símbolo contra a opressão. Interessa-nos a preocupação do artista em apresentar uma lanterna responsável pela projeção de luz nas personagens de destaque no quadro. A iluminação da cena na obra pictórica é reiterada por esse dispositivo que ressalta o momento. Os executores são despersonalizados e não possuem rostos, ao contrário de suas vítimas que estão iluminadas. O tom de branco, possivelmente branco chumbo, encontra seu correspondente no personagem principal, que está de braços abertos e utiliza uma camisa na mesma tonalidade.

---

<sup>4</sup> Fonte: Washington, D.C., National Gallery of Art and Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, *The Impressionists at Argenteuil*, May-December 2000, no. 26, pp. 110-111, il. color.

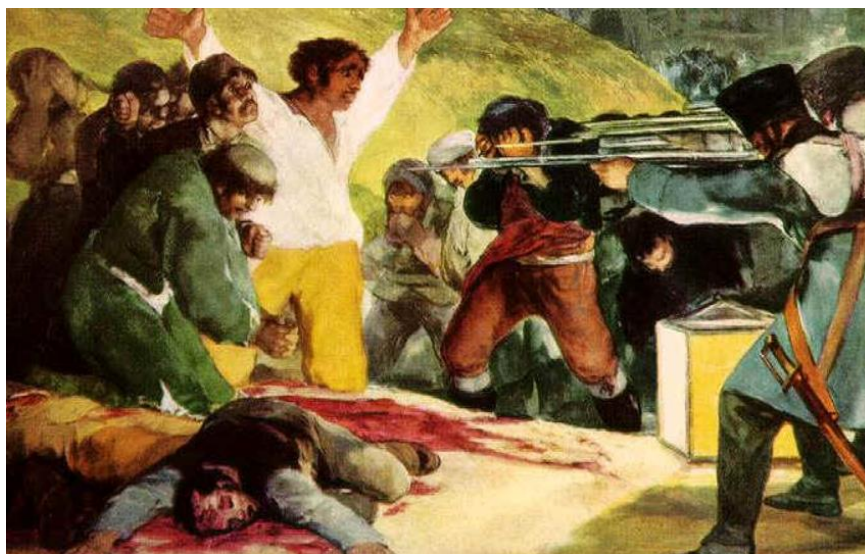


Figura 4: Francisco Goya. *3 de maio de 1808*. (Detalhe). 1814, óleo sobre tela, Prado, Museu do Prado<sup>5</sup>.

Nos dois exemplos, temos artistas que apresentam elementos que tornam suas obras não apenas singulares, mas capazes de captar elementos “impossíveis” de serem registrados. Na primeira, o movimento das águas e, na segunda, a luz. Eis uma das maiores singularidades da arte: a capacidade de registrar o que seria “impossível” ao suporte. Ambos, movimento das ondas e luz, também podem ser observados no quadro objeto de nossa reflexão.

A escolha de tais pinturas também resvala em outros significantes. No caso da primeira obra, temos um movimento, o Impressionismo, em oposição ao modelo da Academia Francesa e Italiana de pintura. No segundo quadro, cujo tema militar facilmente poderia fazer parte de uma Pintura de História da Academia, é escolhido outro ponto de vista. O quadro de Goya ainda apresentaria referentes antibelicistas para Édouard Manet, em *A execução do Imperador Maximiliano do México* (1867-68), e Pablo Picasso, em *Massacre na Coréia* (1951). As discordâncias temáticas, morais não encontram o mesmo impacto nos elementos de consonância do ponto de vista estético. *O Combate Naval do Riachuelo* (1883) segue por mares distintos ao tornar monumento um conflito bélico, numa composição muito mais alegórica que literal do evento, conforme destacaremos no quarto capítulo.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com.br/2013/08/analise-da-obras-fuzilamentos-do-3-de.html>> Acesso em 08 jun. 2015.

Na obra pictórica, temos um tecido, madeira ou reboco úmido como suporte de uma composição que rompe com o tempo fixo de permanência diante da obra. Uma pintura, mesmo quando realizada em alguns centímetros ou em vários metros quadrados, pode levar quem as observa a um tempo totalmente distinto de suas dimensões fixas. A observação, o tempo diante da pintura não corresponde ao seu tamanho, ao contrário das artes baseadas num determinado tempo de duração. Isso porque esse tempo de apreciação, dispendido diante da própria obra ou de uma reprodução, depende exclusivamente do espectador. É comum se escutar frases do tipo “Não li inteiro”, “Assisti até a metade”, “Escutei só uma parte”, no caso de suportes artísticos que necessitam de uma espécie de justificativa quando não são apreciados no tempo proposto para sua exibição ou leitura.

O passado, enquanto objeto de reflexão e produção de conhecimento, recebe o nome de História ou Historiografia, sendo que o segundo termo pode ser compreendido como a escrita dos historiadores sobre seu ofício e a reflexão sobre o fazer de outros historiadores, a chamada “história da história”. Percebendo que tais distinções não conseguiam dar conta da polissemia que os termos trazem em si, outras designações seriam incorporadas ao universo do historiador, de acordo com os aspectos de sua abordagem sobre os temas. A história é o passado em si ou a produção dos historiadores a partir dele? Essa é uma formulação puramente retórica que, todavia, traz no cerne alguns dos desafios do fazer histórico, aliados ao fato de que não apenas os historiadores se debruçam sobre o passado, o qual não é nem eles desejam que seja sua propriedade. Na impossibilidade de uma resposta satisfatória para essa pergunta, nossa análise está calcada na reflexão de que uma Pintura de História não seria possível, caso houvesse apenas uma forma de representação do passado. Dentre as formas do fazer historiográfico, vivemos na abordagem culturalista, ou seja, nossas análises e principais referentes dialogam com os mais diversos aspectos da própria cultura. Nesse sentido, a História Cultural, existente desde o século XIX, perde espaço para o pensamento, que ganha maior visibilidade nas últimas décadas: a noção de Cultura Histórica. Sobre a relação entre ambas se pode observar que,

(...) numa perspectiva crítica em relação à história cultural, predominante na historiografia contemporânea, a expressão cultura histórica procura inventariar a articulação entre o processo histórico e a produção, transmissão e recepção do conhecimento histórico. (FLORES, 2007, p.84)

Dessa forma, a cultura histórica ultrapassa as delimitações historiográficas mais conservadoras, ao perceber a pluralidade do conhecimento histórico e também de suas formas

de difusão e recepção. Em nosso caso, a fonte para entender uma série de relações estabelecidas com a sociedade – na qual as obras foram produzidas e circularam – serão as pinturas, em especial as realizadas por Victor Meirelles no século XIX, cuja representação preocupava-se com a história dos eventos recentes e com os fatos que interessavam ao projeto de construção da história nacional no Império brasileiro. Acreditamos que tal perspectiva, a da análise de pintura a partir de sua historicidade, entra em consonância com o pensamento de Peter Burke, quando ele afirma:

Nos últimos tempos, os historiadores têm ampliado consideravelmente seus interesses para incluir não apenas eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais, mas também a história das mentalidades, a história da vida cotidiana, a história da cultura material, a história do corpo, etc. Não teria sido possível desenvolver pesquisa nesses campos relativamente novos se eles tivessem se limitado a fontes tradicionais, tais como documentos oficiais produzidos pelas administrações e preservados em seus arquivos. (BURKE, 2004, p. 11)

Na introdução do livro *Testemunha Ocular*, o historiador Peter Burke discorre sobre a amplitude das fontes disponíveis ao fazer historiográfico e às novas abordagens possíveis sobre elas. Com a ampliação de significantes do que pode ser intitulado como fonte e, por conseguinte, da metodologia a ser utilizada pelo historiador, novas abordagens se apresentam ao campo da História e trazem consigo possibilidades de novas tessituras do emaranhado de fios e de rastros por onde perpassam o pensar e o fazer historiográfico.

Entre tantas possibilidades que o campo historiográfico pode nos oferecer, escolhemos trabalhar com as representações artísticas consideradas popularmente como *pinturas históricas*<sup>6</sup>, tendo em vista que esse era o termo empregado para classificar as pinturas realizadas pelos alunos e professores da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Estes passavam pela disciplina que levava o mesmo nome, tendo em vista que todos deveriam seguir rígidas regras que ditavam a elaboração das pinturas assim enquadradas. Todavia, ao trabalhar com as Pinturas de História, é preciso inicialmente definir, ao menos para a proposição do texto, o que se entende como tal.

---

<sup>6</sup> Durante o século XIX, especificamente na atuação da AIBA, o termo utilizado era *Pintura Histórica* por fazer referência à disciplina homônima. Atualmente o termo foi atualizado por autores que trabalham com a temática para *Pintura de História*, como: COLI (1997), CHRISTO (2009) e SCHLICHTA (2006).

Compreendemos que toda pintura, enquanto resultado da criação humana, repleta de significados e sentidos, e seu lugar e meio de produção, assim como a exibição ou demais formas de veiculação, são formas de compreender a historicidade do período em que ela nasceu. Contudo, tais obras podem seguir duas perspectivas, assim como o cinema, a televisão ou outras animações. A primeira apresenta uma narrativa ambientada na temporalidade em que foi realizada; a segunda, em um momento distinto daquele em que essas obras foram produzidas, no caso das representações do passado ou elucubrações sobre o futuro.

Tal noção alia a dimensão de percepção da sociedade no âmbito cultural, a partir das reproduções artísticas realizadas na pintura. No presente texto, a intenção é de construir diálogos com historiadores e teóricos da Arte que possuem como foco de análise as relações estabelecidas entre o conhecimento histórico e a Arte, pensada como produto cultural, dotada de significação social, e entendida no momento de sua produção, recepção, esquecimento e ressurgimento, tanto nos meios acadêmicos quanto no mundo dos *marchands* e do circuito dos museus e coleções particulares.

As percepções sobre a pintura interessam a este trabalho, que compreende tais obras como imagens visuais sobre as quais surgem análises historiográficas, sociológicas, de teoria e crítica artística. Dessa forma, as relações interdisciplinares não podem ser obliteradas. O diálogo com as mais diversas áreas do conhecimento na leitura das pinturas demonstram a miríade de fazeres possíveis, tais como a Química (composição dos componentes, tipos de tintas, formas de elaboração e utilização), a Física (aspectos da luz), a Matemática (geometria, em especial, na arte figurativa), as Ciências Econômicas (preços, mercado), a Restauração e técnicas de conservação das obras e a disciplina de História da Arte no sentido mais estrito do termo (periodização, técnicas de elaboração, biografia do pintor). Tais áreas do conhecimento humano, por meio das diversas apropriações realizadas pelos historiadores em seus trabalhos, ampliam as possibilidades do estudo da pintura no campo das Humanidades. A Teoria da Recepção, os estudos semióticos, a Filosofia e a Estética, entre outras possibilidades de compreensão da Arte, podem e devem ser aliados de acordo com as escolhas teórico-metodológicas feitas nesta dissertação.

Ao considerar essas áreas do conhecimento que enveredam por várias searas vinculadas ao estudo das Artes, em especial da pintura, tais possibilidades fabricam considerações por meio de equipamentos distintos (conhecimentos), mas que, ao final, encontram-se na construção do saber produzido pelo historiador acerca das imagens. Como Ulpiano Meneses afirma,

Com efeito, à medida que no conhecimento vulgar, assim como nos domínios científicos, a visualidade foi sendo percebida como componente cada vez mais importante em nossas vidas; além disso, à medida que a imagem visual, nas suas diversas modalidades, tecnologia e funções, foi penetrando todos os tempos e espaços de nossa contemporaneidade, os métodos, seu alcance e seus objetivos foram perdendo definição e especificidade, e não se trata tão somente de propor interdisciplinariedades ou transdisciplinariedades abstratas. Não há como unificar e normatizar critérios e abordagens com pretensões de universalidade, e é ocioso insistir no fato de que tal estado de coisas, embora percebido predominantemente em nosso tempo, permitiu abrir novas e amplas perspectivas também para a produção do conhecimento histórico. (MENESES, 2012, p. 243)

Para auxiliar a empreitada, em busca de contribuir com o desenvolvimento daquilo que denominamos de conhecimento histórico, ou seja, história como “leitura do tempo” (CHARTIER, 2009), buscamos estabelecer pontos de confluência entre os autores escolhidos para subsidiar nossas análises. Entre eles, Erwin Panofsky é um dos maiores referentes que sustentam o estudo das artes plásticas, em especial, o estudo das imagens<sup>7</sup>.

Propondo três níveis de significações para o estudo das imagens visuais (PANOFSKY, 2009, p. 64-65), seu método tornou-se “modelo” para um número considerável de análises, quando os termos “iconografia” e “iconologia” tomam outra dimensão na própria episteme do pensar acerca da arte. Segundo Peter Burke (2004, p. 43), ora pensados como sinônimos, os termos ocorrem em dois momentos distintos da História. O primeiro ocorre no século XVI, aparecendo na obra do italiano Cesare Ripa, intitulada “Iconologia”, enquanto que “Iconografia” tem registros desde o século XIX.

De acordo com o método de análise proposto por Panofsky (2009, p. 64-65), esta inicia-se com a definição do nível pré-iconográfico, que aborda a experiência cotidiana e sua conexão pelo reconhecimento da imagem visual, a partir da identificação com as formas/objetos e sua relação intrínseca, compreendendo a definição da informação factual transmitida através da imagem.

Numa etapa posterior, temos a Iconografia – de caráter descritivo dos elementos de composição – que aborda comparações, classificações e tradições de produção artística. Nesse

---

<sup>7</sup> Uma consulta preliminar utilizando ferramentas de busca *on line* de conteúdo acadêmico confirma nossa afirmação. No Google Acadêmico (<http://scholar.google.com.br/>), em pesquisa feita em 1º de outubro de 2013, encontramos 18.300 referências ao nome “Erwin Panofsky” em textos na sua maioria dedicados às discussões sobre imagem.

aspecto, há a definição da técnica aplicada, das cores utilizadas e da disposição das figuras, entre outros tantos elementos que são essenciais para a compreensão visual da imagem.

Num terceiro nível de análise, temos a Iconologia – de caráter subjetivo – que implica a elaboração de teorias, generalizações, integração de informação e perspectivas, quando há articulação para além da imagem visual, sendo trabalhados não apenas os elementos que compõem a imagem, mas também seu contexto social, a Literatura, a Política, a Filosofia e tudo aquilo que participe do inconsciente coletivo que a envolva e permita salientar aspectos importantes para a leitura da imagem.

Os estudos iconográficos e iconológicos se diversificam cada dia mais, oferecendo-nos uma enorme gama de leituras acerca da temática artística, fato este que nos impossibilita de dominar todas as discussões. Contudo, salientaremos aqui algumas feitas por historiadores, para tentar compreender melhor algumas contribuições ao saber histórico.

Meneses (2012) nos apresenta um trabalho que percorre as teorias e as metodologias recorrentes do tema História e Imagem, apresentando o trabalho de Erwin Panofsky como o princípio para o desenvolvimento de metodologias e de teorias para a análise das imagens, a maneira de abordagem e como os estudiosos articulam demais metodologias e teorias a partir das anteriores, possibilitando novos enfoques para sua compreensão e posterior elaboração da produção historiográfica.

Em uma abordagem similar, Ciro Flamarion Cardoso faz uma compilação de “teorias que oferecem modalidades de leitura aplicáveis a obras de arte” (2005, p. 232), mantendo suas especificidades. Ambos, Meneses e Cardoso, estabelecem reflexões pertinentes para historiadores que pretendam trabalhar com tal tema. De modo mais específico, Cardoso versa sobre as teorias desenvolvidas para o estudo das obras de arte e, para tanto, apresenta a título de exemplo a Hermenêutica e a Semiótica da Imagem. Esta última percebe a imagem figurada como algo dotado de uma carga que ultrapassa a representação visual, mas que estabelece uma junção de ícones, de índices e de símbolos.

Estabelecendo diálogo com a Semiótica, Cardoso (2005), baseando-se em Charles Sanders Peirce, derivando de Saussure, discute que ícone corresponde à imagem propriamente dita, ou seja, aquilo que permite um princípio de semelhança, uma analogia. Índice é a instituição de uma imagem e seu significado, os vestígios para compreendermos as imagens como um todo a partir de sua elaboração. O símbolo, por sua vez, corresponde à associação entre o objeto utilizado e seu significado. Entretanto, a imagem não é propriamente aquilo que almeja ilustrar, mas sim uma representação dessa coisa, um arremedo incompleto e parcial:

A imagem é, para começar, algo que se parece a outra coisa: pertence, portanto, à categoria das *representações*. O que se parece a outra coisa por definição *não é* tal coisa, não é aquilo que representa. Como signo representativo, a imagem pertence à categoria dos signos icônicos, portanto dos signos analógicos: a semelhança é seu princípio de funcionamento. (CARDOSO, 2005, p. 238, grifos do autor)

Entrementes, as imagens são representações que podem ser estudadas de diversas maneiras. Além disso, a mesma imagem, assim como acontece com um fato histórico, pode ser “lida” várias vezes, seja pela mesma pessoa ou por outrem. O importante é que, em cada uma dessas vezes, há algo novo para se perceber, há indícios que remetem a outras imagens ou simplesmente só se entende melhor seu sentido quando se está diante de várias leituras sobre a mesma imagem, sendo as visões somatórias e essenciais para identificá-las também como evidências históricas.

Apesar de optar por um aspecto teórico sobre as possibilidades de diálogo com a arte, Ciro Flamarion Cardoso propõe uma *leitura isotópica* das obras artísticas e figurativas, segundo a qual desconsidera as relações com a História da Arte e/ou Cultura ao explicar as diferenças entre *figurativo* e *temático* e entre *icônico* e *abstrato* (CARDOSO, 2005, p. 247), estabelecendo entre os termos escalas de oposição. A nosso ver, tais definições podem ser complementares, não sendo necessários os binarismos, posição da qual discordamos na seguinte fala do autor: “Tenho notado, nas pesquisas concretas, que, em muitos casos, o historiador pode trabalhar com a oposição figurativo/temático, ignorando totalmente a posição figurativo icônico/figurativo abstrato” (CARDOSO, 2005, p. 247).

Assim como Peter Burke (2004), acreditamos que as imagens, pensadas de forma polissêmica, também são uma evidência histórica, ao absorver indícios que conduzem a seu contexto de produção. Trabalhando em um mesmo espaço, com diferentes composições imagéticas visuais, como fotografias, pinturas e gravuras, ele nos apresenta sua noção de “testemunha ocular”, defendendo que as imagens<sup>8</sup>, assim como fontes orais ou como textos, também são uma forma de evidência histórica (BURKE, 2004, p. 17). Isso porque, no momento de sua produção, são incluídos indícios de testemunho, ou seja, registros elaborados por uma “testemunha ocular”, que apresenta uma observação a partir de um determinado

---

<sup>8</sup> Sobre a questão da imagem e da ação indissociável com o olhar, ver Jacques Aumont, *A Imagem* (1993), cuja preocupação com as modalidades de imagem encontra-se presente desde o prefácio. Designando parte de seu esforço pela análise da chamada *imagem visual*, o autor demonstra seu cuidado para com os termos que possuem diferenças significativas.



lugar, mostrando-nos seu posicionamento de acordo com várias características incluídas na fonte. Através das fontes iconográficas, podem-se detectar indícios que, muitas vezes, não são transmitidos por fontes escritas ou orais.

É possível perceber, no estudo de André Toral dedicado à Guerra do Paraguai, que, na representação iconográfica do conflito, a relação entre arte e sociedade aparece da seguinte forma:

As artes permitem aos homens manifestarem uma série de valores que só podem ser apreendidos e notados por um sistema autônomo de conhecimento e de atividade. As representações expressas pelas obras de arte, por sua vez, nos remetem para as formas de pensamento e representações visuais que uma sociedade faz de si mesma e das demais. (TORAL, 2001, p. 25)

Isso ocorre devido ao fato de, segundo Toral, a iconografia evidenciar a sensibilidade coletiva, ou ainda o que é desejado quanto a essa sensibilidade, em lugar da própria realidade do contexto histórico e social. Destacando o objeto de estudo, podemos especificá-lo por meio da iconografia e estudar sua produção, recepção e propagação em seu círculo de atuação para, assim, compreender sua inserção na sociedade que o gestou ou a maneira como ele foi construído.

Peter Burke, em outro estudo intitulado *A fabricação do rei*, tieta como personagem principal Luís XIV: seu objetivo principal na obra é retratar a construção da imagem pública do rei, ou seja, seu lugar na imaginação coletiva (BURKE, 2009, p. 13). Para tanto, busca indícios em diversas instâncias, a fim de investigar a forma como a imagem do rei foi transmitida aos seus súditos. Burke estuda as diversas formas de representação imagética e a forma de difusão das mesmas na sociedade do Antigo Regime. Em suas próprias palavras:

Preocupa-se com representações de Luís XIV em seu tempo, com sua imagem tal como era retratada em pedra, bronze, tinta e até em cera. Trata também de sua “imagem” no sentido metafórico da visão do rei projetada por textos (poemas, peças teatrais, histórias) e por outros meios, como balés, óperas, rituais da corte e outras formas de espetáculo. (BURKE, 2009, p. 13)

Há uma considerável oferta para possibilidades de estudo mediante as fontes reunidas em seu *corpus* documental, tendo em vista o grande número de representações em que Luís XIV apareceu desde sua mais tenra idade até sua velhice, iconicamente retratada por Hyacinthe Rigaud (1659-1743) que, seguindo o desejo do próprio monarca, o representa com os sinais de sua velhice: olhos caídos, boca desdentada e face envelhecida, elementos que

compõem o quadro mais conhecido do rei. No entanto, não é desconsiderada sua postura de autoridade e os elementos da realeza, como o cetro, a coroa e também a espada.

O estudo das imagens de Luís XIV perpassa o aspecto visual, abrangendo uma série de instâncias da sociedade, por isso Burke analisa a “imagem figurada” e a “imagem literária” do rei, salientando a forma como ele era apresentado aos súditos, como os rituais da corte estavam em volta da vida do soberano. Tal ampliação da forma de pensar o imagético foi de grande valia ao trabalho historiográfico, especialmente pelo fato de que as instâncias de “imagens” passíveis de reflexão dependem cada vez mais do olhar do pesquisador.

Outro historiador que ampliou a ideia de imagem como fonte foi Serge Gruzinsky, ao observar a importância que sua difusão teve na conquista e na colonização do Novo Mundo. As dificuldades linguísticas aliadas às motivações espirituais e técnicas, naquilo que o título de um de seus livros trata de explicitar, afinal, são engendradas em uma *Guerra de Imagens*, como a destruição das pinturas e das esculturas de ídolos indígenas e a substituição deles por imagens cristãs, como as de Nossa Senhora e dos santos. A gravura se tornou, assim, a forma de difusão das imagens sagradas do Cristianismo: a “imagem barroca” encontra seu apogeu nos complexos jogos de significação, como o culto da Virgem de Guadalupe, da Virgem do Apocalipse e de Nossa Senhora das Dores de Cuernavaca que, desde o século XVI, encontra ecos na cultura do México (GRUZINSKY, 2006).

Carlo Ginzburg (1989), em um trabalho sobre as proposições de uma micro-história italiana, dedicou parte de sua produção aos estudos das imagens visuais, em especial de pinturas, ao analisar algumas daquelas consideradas as obras mais emblemáticas de Piero Della Francesca – o *Batismo de Cristo* (1450), a *Flagelação* (1455-1460) e o *Ciclo de Arezzo* (? – 1466). O intuito era o de destacar elementos formais das pinturas em sua contextualização histórica. Lembrando-se da limitada produção teórica sobre o pintor, Ginzburg parte de uma discussão produzida por Roberto Longhi, que versa sobre sua visão do pintor por meio de um exame aprofundado dos testemunhos picturais existentes (GINZBURG, 1989, p. 17). Ao analisar as pinturas selecionadas, juntamente com a literatura disponível, Ginzburg evidencia que ainda é possível, mesmo com as limitações existentes, ampliar as perspectivas sobre o tema e oferecer uma nova leitura sobre Della Francesca.

Entre os autores citados, um tornou-se referência na discussão sobre os estudos dedicados às artes e, em especial, às pinturas. Publicado em 1950, *A História da Arte* tornou-se uma das mais recorrentes obras de consulta sobre artes visuais. Exercício de erudição e de fluidez, mesmo recorrendo ao modelo considerado conservador de cronologia, utilizada de maneira didática, essa obra procura refutar análises que trazem um caráter de progresso às

produções artísticas, em uma espécie de evolucionismo da arte. Escrito pelo professor de história da tradição clássica Ernst Hans Gombrich, o texto apresenta espaço para uma postura irônica sobre axiomas relacionados àquilo que se refere ao olhar:

Quero ser muito franco a respeito desse perigo de semiconhecimento e esnobismo, pois todos somos suscetíveis de sucumbir a tais tentações, e um livro como este poderá aumentá-las. Eu gostaria de ajudar a abrir olhos, não a soltar línguas. Falar argutamente sobre arte não é difícil, porque as palavras que os críticos usam têm sido empregadas em tantos contextos diferentes que perderam toda a sua precisão. Mas olhar um quadro com olhos de novidade e aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil, mas também mais compensadora. É incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada. (GOMBRICH, 1999, p. 37)

Ao apresentar imagens visuais aparentemente tão díspares ao senso comum, como o desenho que Peter Paul Rubens fez de seu filho, a giz, trazendo a imagem da cabeça de uma bela criança no ápice da jovialidade, Gombrich apresenta, em contraponto, a envelhecida e enrugada representação de Albrecht Dürer, mostrando sua própria mãe. Ambas as imagens possuem elementos de representação do belo (GOMBRICH, 1999, p. 15). Observamos a preocupação em expor ao leitor às variabilidades de compreensão subjetiva do belo. Nesse ponto, lembramo-nos dos motivos que levam a escolher ou a refutar uma determinada obra de arte:

Na realidade, não penso que existam quaisquer razões erradas para se gostar de um quadro ou de uma escultura. Alguém pode gostar de uma paisagem porque ela lhe recorda seu berço natal, ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. Nada há de errado nisso. Todos nós, quando vemos um quadro, estamos fadados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado. Na medida em que essas lembranças nos ajudam a fruir do que vemos, não temos por que nos preocupar. Somente quando alguma recordação irrelevante nos torna parciais e preconceituosos, quando instintivamente voltamos as costas a um quadro magnífico de uma cena alpina porque não gostamos de praticar o alpinismo, é que devemos perscrutar o nosso íntimo para desvendar as razões da aversão que estraga um prazer que de outro modo poderíamos ter. Há razões erradas para não se gostar de uma obra de arte. (GOMBRICH, 1999, p. 15)

Enfim, a fruição estética, para Gombrich, será alcançada quando desconsiderados os elementos que se espera encontrar em uma determinada representação, colocando-se de lado os preconceitos. É preciso relativizar ideias do tipo “quadro magnífico”, mas o fato de perceber como a leitura do mundo influenciará a recepção da obra de arte demonstra as relações entre arte e categorias psicológicas e psicanalíticas. Sendo assim, mesmo mais de

meio século depois de sua primeira edição<sup>9</sup>, eis o caso de um texto, cujas preocupação crítica e fluidez narrativa demonstram sua atualidade e pertinência para compreender parte considerável da chamada história da arte ocidental.

Após apresentarmos alguns autores e seus trabalhos dedicados às questões relativas à arte, bem como suas teorias e metodologias de análise, que adotam as mais variadas formas, surge a necessidade de afunilar a discussão para o recorte específico do presente estudo, no caso, a pintura brasileira do século XIX. Esta é intitulada, no período, como Pintura de História e reavaliada, em nossa análise, nas relações estabelecidas como produtoras de sentido e instituidoras de uma cultura histórica do período representado.

Dentro desse contexto do século XIX, esta dissertação analisa o quadro *Combate Naval do Riachuelo*, realizado por Victor Meirelles, e que retrata a celebração da vitória na Guerra do Paraguai, após intensa luta contra a esquadra inimiga no Rio Paraná. O sucesso da Marinha brasileira foi muito importante para os desdobramentos do conflito, pois a exclusão dos paraguaios na navegabilidade dos afluentes da região do Prata fez com que eles ficassem mais limitados economicamente e isolados em seu território. Essa situação foi pensada como ponto positivo para eternizar o momento pelas tintas de Victor Meirelles, partindo do princípio de que a Pintura de História, em sua corrente mais tradicionalista no caso brasileiro, tinha por objetivo eleger fatos históricos nacionais, especialmente as grandes vitórias, nas quais o herói eleito ficaria em posição de destaque para chamar a atenção da sociedade no processo de construção da identidade nacional. A tela carregava a intenção de atrair as pessoas para que se identificassem com sua história e sua nação, por meio da gigantesca imagem posta a sua frente.

Jorge Coli, ao discutir especificamente as pinturas brasileiras do século XIX – também intituladas de “acadêmicas”, pelos espaços em que são produzidas ou pelo estilo e formação dos artistas que as realizaram – propõe questionamentos acerca da produção historiográfica brasileira sobre o tema. Ele destaca que, por muito tempo, inexistiram estudos que abordassem esse estilo artístico. Uma das possibilidades de análise, segundo Coli, estaria vinculada à difusão da modernidade e sua não aceitação da opinião daqueles que não acompanhassem sua sofisticação. Sobre o assunto, observa:

---

<sup>9</sup> As sucessivas edições desse livro receberam acréscimos de Gombrich, enquanto ele esteve vivo. A edição aqui utilizada refere-se à 16ª edição inglesa, publicada em 1999.

Porém, ao desdém com que, há alguns anos, os quadros ditos acadêmicos eram ignorados, seguiu-se uma atenção carinhosa e interessada. Vários estudos se sucederam nos anos de 1970 a 1980, até que Jacques Thuillier – significativamente um historiador do século XVII, portanto livre de preconceitos que os especialistas do campo específico nutriam – publicou uma espécie de admirável manifesto intitulado *Peut-on parler d'une peinture "pompier"?*, onde a questão da arte chamada acadêmica era disposta com agudeza e novidade, abrindo o campo efetivo para uma séria reflexão sobre o assunto. (COLI, 2005, p. 10, grifos do autor)

Paulatinamente, contudo, a produção acadêmica no campo historiográfico tem alargado suas reflexões sobre o tema. O próprio Jorge Coli, historiador da Arte, lança discussões que guiam por novas possibilidades de leitura mediante essa nova abordagem dessas pinturas, propondo que a pesquisa não se limite às definições estilísticas, adotando as próprias imagens como fontes:

Vale mais, portanto, colocar de lado as noções e interrogar as obras. É evidentemente mais difícil. Se eu digo “Vitor Meirelles é romântico” ou “Pedro Américo é acadêmico”, projeto sobre eles conhecimentos, critérios e preconceitos que dão segurança ao meu espírito. Se me dirijo diretamente às telas, de modo honesto e cuidadoso, percebo que elas escapam continuamente àquilo que eu supunha ser a própria natureza delas e, o que é pior, fogem para regiões ignotas, não submetidas ao controle do meu saber. Assim, ao invés de discutir se Meirelles ou Américo são ou não são clássicos, são ou não são românticos, são ou não são pré-modernos – o que me coloca em parâmetros seguros e confortáveis, mas profundamente limitados –, é preferível tomar esses quadros como projetos complexos, com exigências específicas muitas vezes inesperadas. (COLI, 2005, p. 11-12)

Essas reflexões nos fazem seguir ideias para além da análise dentro dos parâmetros estilísticos, buscando pensar as imagens por meio delas mesmas e questionar pontos específicos que instiguem a curiosidade do historiador, de modo que ele possa elaborar leituras de uma maneira mais complexa e também mais enriquecedora do ponto de vista teórico.

Nesse sentido, foram selecionados autores e conceitos que contribuíssem para a reflexão acerca da análise de imagens visuais, independentemente da área específica de sua origem, justamente pelo fato de o foco desta dissertação apresentar interfaces com diferentes campos. Jorge Coli, na defesa do lugar social, diz que:

O historiador da arte não é um artista, evidentemente. Ele tem que dominar os métodos do historiador, saber trabalhar com arquivos, com fontes

primárias e secundárias, organizar interpretações que dependem dos ramos mais diversos dos estudos históricos (COLI *apud* VIVAS, 2013, p. 112)

Ao historiador de ofício, cabe, assim como ao historiador da Arte<sup>10</sup>, o domínio dos métodos da História. Para ambos, valem algumas questões propostas por Panofsky e Klein: “Como conciliar a história/a escrita sobre o ponto de vista e a arte/o objeto? O ato de descrever e de visualizar? A linguagem e a contemplação?” (SALGUEIRO, 2006, p. 10).

As respostas do historiador social Michael Baxandall a esse dilema, por exemplo, seguem no caminho de que a descrição da obra configura-se como uma representação. Ele nos adverte sobre as dificuldades da linguagem como expressão do referente História da Arte (BAXANDALL, *apud*, SALGUEIRO, 2006, p. 10). Diante disso:

Sabemos todos que, afinal, a operação historiográfica, ou o trabalho do historiador, é reviver ou reativar o que está perdido ou o que morreu. Só que no caso da história da arte essa conexão “melancólica” muda de figura, pois vivenciamos o paradoxo de escrever algo sobre algo que, embora produzido em um “passado distante” e que “não tem mais relação vital” conosco, está material e visualmente vivo e presente entre nós. (SALGUEIRO, 2006, p. 10)

Os teóricos aqui apresentados estão no espaço de interesses dos historiadores e/ou historiadores da Arte, assim como dos mais variados pensadores das humanidades dedicados à reflexão acerca dos objetos artísticos e às questões vinculadas à imagem visual. Tais espaços de criação e de percepção do outro em imagens visuais encontram maiores preocupações teóricas na Historiografia depois da segunda metade do século XX, conforme afirma Rodrigo Vivas:

No campo da História, o interesse pela visualidade parece ter se constituído, a partir da década de 1960, momento em que os historiadores passaram a ampliar o conceito de fonte histórica. Se antes era possível, em decorrência do conceito positivista de verdade, considerar apenas como fontes os documentos oficiais, posteriormente, historiadores profissionais perceberam a necessidade de conceber fontes, métodos e abordagens de maneira mais abrangente e complexa. (VIVAS, 2013, p. 99)

---

<sup>10</sup> Mesmo quando interessados por temas comuns, ambos percebem e analisam seus objetos de formas distintas; preservamos a forma como são recorrentes as publicações dos autores e as designações atribuídas a eles, seja por sua formação ou prática acadêmica.

Mais que separar e propor dicotomias, percebemos que as duas áreas possuem procedimentos metodológicos, referenciais teóricos e diálogos com outros campos. Sendo assim, o estudo da Arte na História, como campo do conhecimento relacionado à Historiografia e à História da Arte, apresenta formas de perceber as imagens visuais em que não cabem binarismos do tipo certo ou errado: formas e abordagens se complementam e devem ser pensadas em sua possibilidade de diálogo. As defesas dos espaços institucionais não devem jamais obstruir o amplo e profícuo debate e a complexidade que se apresentam à percepção da imagem visual.

Esta dissertação partiu do entendimento de que, para que uma análise histórica se volte às imagens e as tome como fontes, ela deve ser construída a partir de um diálogo constante entre diferentes enfoques teóricos, ligados à História/Historiografia da Arte, à Estética, à Teoria da Arte, à História Cultural e também à noção de Cultura Histórica. Nesse sentido, dentro da miríade de recortes possíveis na obra de Victor Meirelles, foi escolhida uma obra em particular, e o que despertou o interesse por ela foi o conflito personificado na representação de uma batalha específica. Nesse contexto, o artista, engajado num projeto mais amplo de “construção” da nação brasileira, opta por retratar a celebração de uma vitória em detrimento dos inúmeros aspectos violentos envolvidos naquele evento em particular, bem como daqueles relacionados à Guerra do Paraguai como um todo.

A tela é elaborada seguindo fielmente os princípios que regiam a formação em *Pintura Histórica*. Baseada na corrente tradicionalista europeia no Brasil, esse estilo artístico agregava a intencionalidade política do período imperial, que usava como mote principal a nacionalidade. Tendo em vista as limitações e dificuldades administrativas devidas à extensão territorial do Império, D. Pedro II queria desenvolver com mais precisão a ideia de nacionalidade, para que a sociedade brasileira se identificasse com um civismo centralizador, e que amalgamasse as diferenças regionais. Nisso, a Pintura de História entra com a função de “ilustrar” os grandes feitos nacionais, lembrando que o discurso histórico/historiográfico produzido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), assim como os textos literários do Romantismo, eram acessíveis apenas a uma pequena parcela da sociedade: as enormes telas de Pintura de História, logo que foram disponibilizadas à visitação pública durante as exposições ou eventos específicos, ainda mais quando começam a ser reproduzidas em jornais e revistas, atingem um público muito maior.

Partindo desses princípios, a presente dissertação se divide em quatro capítulos. A lógica de sua organização se inicia pelo estilo artístico da Pintura de História, partindo de seus princípios para entender sua inserção na produção artística brasileira. Em seguida, será

apresentada uma rápida biografia artística do pintor Victor Meirelles, autor da tela e um dos grandes nomes da Pintura de História no Oitocentos no Brasil. Posteriormente, consideramos importante apresentar brevemente o contexto histórico da Guerra do Paraguai (1864-1870), já que a tela a que nos referimos é a representação de uma batalha ocorrida naquele momento. Daí se parte para a análise da tela e decorrentes considerações que fecham o presente trabalho.

### 1.1 – A dissertação: sua lógica interna

Há tantos quadros na parede / Há tantas formas de se ver o mesmo quadro [...] / Há palavras que nunca são ditas / Há muitas vozes repetindo a mesma frase [...] São todos iguais e tão desiguais uns mais iguais que os outros...

(Engenheiros do Hawaii)

Ao contrário de uma pintura, cujo título é opcional, o que justifica a obviedade de alguns colocados à revelia de quem a realizou, pelos curadores, estudiosos, público, um texto acadêmico segue um caminho diferente. Dessa forma, é necessário apresentar brevemente os motivos que levaram à escolha do título desta dissertação. A epígrafe acima ajuda a equacionar a questão: sua primeira parte, *Há tantas formas de se ver o mesmo quadro*, remete às possíveis análises de uma imagem/quadro. É uma referência à música *Ninguém=Ninguém*, da banda gaúcha *Engenheiros do Hawaii*. Parece que a canção incita a abordagem aqui construída quando se considera que o quadro exposto é uma segunda versão da representação do *Combate naval do Riachuelo*, constituindo uma pintura grandiosa, pelo tema e proporções. Trata-se da segunda pintura de Victor Meirelles sobre o mesmo tema, praticamente com as mesmas dimensões da primeira: assim como na canção “*Ninguém é igual a ninguém*” (1992), nenhum quadro é igual ao outro.

Por um “capricho” do acaso, eufemismo para a falta de cuidado no transporte e conservação da obra original, não é possível mais vislumbrar a primeira versão da pintura. Contudo, o trabalho do historiador também é o de perscrutar o passado, os desaparecimentos, as exclusões e as omissões do *continuum* histórico. A segunda parte do título, *uma leitura sobre o Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1872/1883)*, reforça a perspectiva da análise aqui construída ao estabelecer uma possibilidade de leitura acerca do(s) quadro(s). A dupla data remete ao quadro original, enquanto a segunda corresponde à versão atualmente exposta no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. Por isso mesmo, é dedicada especial



atenção à segunda versão da pintura sem desconsiderar a existência da anterior. Dessa forma, o título da presente dissertação reforça que existiram dois quadros e que apenas um é visível. Sua proposta é calcada numa análise da representação de um evento da Guerra do Paraguai, considerado de suma importância para a Marinha Brasileira, instituição responsável pela encomenda da obra e de forte proeminência no Brasil do Oitocentos. Sendo assim, reforçamos que nosso trabalho dialoga com a Guerra do Paraguai como o momento histórico que motiva a representação do quadro. Isso exposto, o texto faz um sucinto panorama das relações entre a Guerra do Paraguai, história e pintura.

O trabalho é dividido em quatro capítulos, no quais são evidenciados alguns dos autores que embasaram as análises aqui constituídas, assim como nossas abordagens. Cada capítulo constitui um afluente que deságua na tela de Victor Meirelles.

Nesse momento do percurso – leitura do texto – estamos no primeiro capítulo e apresentação da dissertação. Trata-se da introdução do texto que apresenta o percurso pelas possibilidades interpretativas que a obra pictórica de Meirelles suscita.

No capítulo seguinte, é escolhido o afluente dos princípios que regem a chamada Pintura de História, apresentando o que significa o termo no século XIX, cuja conotação é diferente da atual. Para tanto, seguimos um percurso que começa na Europa, onde surge esse gênero artístico em sua corrente tradicionalista, e mostra como tais elementos foram incorporados no Brasil. Isso foi feito através da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro, mesmo quando, no final do século XIX, o estilo artístico estava em declínio na Europa, com redução considerável de produções por ele inspiradas ou vinculadas e ampliação de formas de representação a partir da pintura, ainda mais com os princípios menos ortodoxos de elaboração artística. É realizado também neste capítulo um breve relato biográfico de cunho intelectual do pintor, quando este sai de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis.

Na sequência, o terceiro capítulo apresenta o contexto histórico da Guerra do Paraguai, destacando que o período anterior ao conflito foi marcado por diversas refregas na região, envolvendo os países circunvizinhos, especialmente a disputa pela navegabilidade nos afluentes do Prata. Durante o período do embate bélico, Meirelles recebe a encomenda para a realização de duas telas referentes a vitórias da Marinha brasileira: *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*. Para a execução de ambas, o artista segue para a região do conflito e presencia o aparato bélico e as paisagens locais, realizando inúmeros estudos *in loco* e observando os elementos, como: as embarcações, os armamentos, os uniformes, os corpos sem vida e a própria geografia, conforme observaremos no capítulo. Victor Meirelles

foi um dos artistas – entre os quais também se encontravam fotógrafos – que seguiram para a região com o objetivo de registrar o teatro da guerra, de apreender as imagens de soldados, prisioneiros e destroços e ruínas resultantes dos combates.

No quarto e último capítulo, é abordada a Exposição Geral da AIBA de 1872, ano em que duas telas de Meirelles foram expostas, assim como a *Batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). O paraibano também foi contemplado com o prêmio da viagem e pôde aperfeiçoar sua técnica na Europa, não se limitando apenas ao campo da pintura e enveredando por outras áreas do conhecimento. Américo inicialmente era marcado pela pintura religiosa, no entanto, naquele ano, decidiu executar uma Pintura de História por iniciativa própria. Sua técnica atraiu a atenção da crítica de modo geral e, paulatinamente, seu nome começou a se destacar. Logo ele também passou a ser uma grande referência no estilo artístico que era tão caro a Meirelles. Entrementes, Pedro Américo pinta grandes batalhas em seu aspecto mais sangrento, adotando muito movimento e amontoados de personagens que fazem o observador contemplar o conflito armado em toda a sua crueza. A disparidade entre os dois pintores leva a crítica a insistentemente compará-los, de maneira que grupos são formados em defesa de um ou de outro, destilando críticas que repercutem por anos a fio na Corte e também nas províncias. É no percurso deste capítulo que é feita a análise da pintura, optando-se por exibir alguns dos elementos que se destacaram na leitura da imagem. Assim, é possível acompanhar cada aspecto discutido no texto<sup>11</sup>.

Para tornar possível o percurso, precisamos seguir vários caminhos cuja sistematização é chamada de metodologia, a qual, seguindo nossas metáforas marítimas, seria nossa carta náutica. Consistiu na pesquisa e seleção das fontes e, adiante, sua triagem. Afinal, um trabalho sobre “um quadro” parece ter seu objeto bem delimitado. Assim seria se, para entender esse mesmo quadro, não estivesse em jogo o contexto de sua produção, recepção e

---

<sup>11</sup> Por questões de ordem técnica, infelizmente não conseguimos uma imagem em alta resolução da tela especificada, de maneira que ela fosse reproduzida em sua totalidade, tendo em vista suas dimensões e a localização da parede do outro lado da sala em que se encontra a pintura, que impossibilita uma distância focal com enquadramento total. Por meios eletrônicos, também inexistente, até o momento, uma reprodução da obra em alta resolução. Desde o início da dissertação, entramos em contato com diversos órgãos, solicitando auxílio nesse aspecto; entretanto, concluímos a dissertação e, até o momento, não recebemos resposta para nossa demanda. Podemos constatar em trabalhos anteriores sobre a tela, ou que citam o trabalho de forma direta e indireta, a mesma dificuldade, levando diversos autores a recorrer a reproduções em baixa resolução ou à excelente cópia realizada por Oscar Pereira da Silva, que, apesar da redução das proporções (200 cm x 115 cm), pode ser consultada e disponibilizada em repositórios de domínio público. Portanto, optamos por adotar mais uma reprodução em que é possível trabalhar com os detalhes salientados na análise; por isso, há fontes distintas.

os antecedentes históricos que levaram o tema a ser retratado no que poderíamos denominar como um subgênero da pintura de história: a *pintura de batalhas*. Para tanto, precisamos seguir algumas etapas. Na primeira, vinha o reconhecimento da Academia Imperial de Belas Artes, da qual os grandes referentes são a Academia Francesa e Italiana<sup>12</sup>. Nesse ínterim, decidimos pesquisar sobre a vida e obra do artista responsável pelo quadro tema de nossa pesquisa, mas sem incorrer no biografismo, e sim na tentativa de conhecer o Brasil em que nasce e do qual parte o jovem Victor Meirelles para sua formação europeia. Acreditávamos que apenas a revisão bibliográfica resolveria nossas questões. Para chegarmos ao quadro, descobrimos um temporal de informações que iam da apologia aos conflitos entre o pintor e Pedro Américo, tema de inúmeros e importantes trabalhos. Descobrimos que suas obras mais famosas, tais como *A Primeira missa ao Brasil* (1861) e *A Batalha dos Guararapes* (1879), receberam análises de tamanha profundidade que seria necessário um escafandro teórico e metodológico para refletir sobre elas. Já em relação à *Batalha do Riachuelo*, apesar de sua fama, simbolismo forte para a Marinha Brasileira, basta observar nos anexos a verdadeira batalha travada pela posse do quadro, quando este precisa de uma restauração urgente. Não que, para essa tela, a superficialidade resolvesse a questão: ao contrário, o excesso de informação sobre os dois primeiros levaria à carência de dados sobre o último.

Nossa pesquisa seguiu pelos arquivos em busca dos rascunhos, manuscritos e documentos do período. Nessa etapa, esbarramos no excesso de protocolo e no desconhecimento da lei de acesso à informação, mas também conhecemos pessoas sem as quais teria sido impossível terminar o texto e algumas cujos nomes a memória sempre volátil pôde registrar. Nesse caso, nosso principal lugar de pesquisa foi o Museu Victor Meirelles, em Florianópolis. Na mesma cidade, descobrimos que existiam alguns documentos em instituições públicas que poderiam auxiliar em nossa pesquisa, mas o forte aparato burocrático tornou impossível o acesso.

Também tivemos acesso ao conteúdo do Museu Nacional de Belas Artes, em especial, na Biblioteca/Mediateca de Araújo de Porto Alegre. Infelizmente, o Museu Histórico Nacional, onde atualmente encontra-se a pintura, depois das mais variadas tentativas de

---

<sup>12</sup> Sugerimos aos interessados na discussão sobre o tema o livro *Academias de Arte: Passado e presente* (2005), de Nikolaus Pevsner, cuja extensa pesquisa traz dados que vão do Renascimento à Escola de Bauhaus. Apesar de não apresentar dados sobre a Missão Francesa no Brasil, nem citar Victor Meirelles ou quaisquer outros artistas brasileiros, é um amplo estudo destinado aos interessados numa discussão centrada na fundação das Academias de Arte na História Europeia.

contato pelos mais diferentes meios, impossibilitou qualquer acesso ao acervo, assim como o registro fotográfico em alta resolução, o que nos fez recorrer a reproduções disponíveis em outros suportes.

Do ponto de vista das fontes, as principais foram, além do material produzido pelo artista, da revisão bibliográfica e do acesso iconográfico às outras pinturas, desenhos, fotografias e publicações referentes ao tema. Nosso trabalho possui um misto de pesquisa de arquivo, revisão bibliográfica e análise de imagem. Em relação a esta última, por falta de metodologia própria ao historiador, recorreremos a leituras realizadas por outros historiadores ou estudiosos da imagem que, mesmo não citados diretamente, formaram parte considerável de nosso olhar sobre a arte: Svetlana Alpers, Giulio Carlo Argan, Alexander Baxandall, Aby Warburg, Erwin Panofsky e Georges Didi-Huberman, alguns citados anteriormente quando falávamos da teoria que norteia o trabalho. Entre os historiadores que pesquisam sobre a arte, a história social da arte, a sociologia da arte e a história da arte (enquanto conhecimento separado da História como disciplina acadêmica, forma de saber e refletir sobre o passado) na História Cultural, os trabalhos de Randolph Starn permeiam o texto e suas análises.

Agora, expostos os preparativos para o percurso e preparados para o combate, podemos mergulhar nas intensas águas que se misturam nas tintas escolhidas para representar o combate naval de Riachuelo, as histórias que a pintura representa e também as diversas versões que a cercam.



## 2. PINTURA DE HISTÓRIA E VICTOR MEIRELLES

### 2.1 – Pintura de História

A pintura que selecionamos para alicerçar nossa discussão é compreendida no momento de sua produção e primeiras exposições, no último quartel do Oitocentos, enquanto *Pintura Histórica*. O termo, que ressoaria de forma anacrônica em nossos dias, era recorrente entre os artistas, críticos e estudiosos da arte naqueles dias. Ao olhar do leitor atual, essa designação soa de forma estranha, afinal, toda pintura seria *de* história, enquanto fruto da produção humana. No entanto, é necessário destacar ser essa a designação recorrente no período em que foi realizada e exibida a tela *Combate Naval do Riachuelo*, ainda no século XIX.

No Brasil, esse gênero artístico, hoje designado como “Pintura de História”, foi desenvolvido principalmente pelos estudantes da disciplina de Pintura Histórica, na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro. Por isso mesmo, também costumava ser designado de “Pintura Acadêmica”.

#### 2.1.1 – Brasil monumentalizado: Pintura de História e o ocaso do gênero na Europa

No ano de 1648, foi fundada a Academia Francesa de Pintura e com ela surgiu uma “sistematização e institucionalização de uma vasta tradição de práxis e reflexão teórica envolvendo as artes visuais” (MATTOS, 1999, p. 120). Com isso, “a produção artística passou a ser acompanhada *pari passu* por reflexões estéticas que, com o tempo, estruturaram um *corpus* teórico referencial” (MATTOS, 1999, p. 121, grifos da autora). Nesse processo de institucionalização do ensino das artes, organizou-se uma hierarquia entre os gêneros de pintura, na qual ficou estabelecida a seguinte ordem de valor: no alto da escala, a pintura histórica seguida pelo retrato, pintura de gênero, paisagem e, por fim, natureza morta:

Aquele que pinta animais vivos é mais estimável que aquele que só representa coisas mortas e sem movimento, e como a figura humana é a obra mais perfeita de Deus sobre a terra, é certo também que aquele que se torna imitador de Deus ao pintar figuras humanas, é muito mais excelente que todos os outros. Mas ainda que não seja pouca coisa fazer a figura de um homem parecer viva, e dar aparência de movimento onde ele não existe; um artista que pinta apenas retratos não atingiu ainda a mais alta perfeição da Arte, e não pode reclamar a honra que recebem os mais sábios. Para tanto é preciso passar de uma só figura à representação de muitas juntas, é preciso

tratar a história e a fábula, é preciso representar as grandes ações como os Historiadores, ou os temas agradáveis como os Poetas, e indo mais além, é preciso através de composições alegóricas saber cobrir sob o véu da fábula as virtudes dos grandes homens e os mistérios mais elevados. Chamamos de grande pintor aquele que realiza tal tarefa bem. É nisso que consiste a força, a nobreza e a grandiosidade desta Arte. (GAEHTGENS *apud* MATTOS, 1999, p. 121)

Desse modo, só seria considerado um artista completo aquele que conseguisse realizar uma obra de *Pintura Histórica*, abrangendo representações de pessoas em determinado evento histórico, tratando a pintura como uma narrativa visual da História que traria em seu centro o herói do contexto. Com tais objetivos, era preciso seguir regras para que a pintura de fato correspondesse à *Pintura Histórica*, que eram as *Conférences* protocoladas pelo secretário da Academia Francesa, André Félibien (1619-1695), para que as obras cumprissem uma narrativa, como explica Cláudia Mattos:

Resumidamente, nelas [as *Conférences*] o autor [André Félibien] pregava a necessidade de seguir também na pintura o princípio aristotélico de unidade entre espaço/tempo e ação na construção da narrativa. Esta exigência envolvia prescrições bastante específicas em relação à composição do quadro. Seu cumprimento demandava uma alta dose de *idealização*, na medida em que todas as suas figuras deveriam estar associadas e funcionar como reforço para a caracterização específica da ação do herói retratado. Todo o quadro deveria demonstrar uma única ação (de caráter moralizante), realizada num único momento, em um único cenário. [...] Para dar conta da unidade necessária entre espaço e tempo, e ainda assim contar uma história (ação), as figuras precisariam ser expostas em relação ao herói de tal forma que as que se encontrassem à sua esquerda indicassem o prelúdio da história e as figuras à direita o pleno desenvolvimento de sua ação (ou seu reforço). O quadro deveria ser lido, portanto, como um livro, da esquerda para a direita, e a ação única do herói deveria conter em si todo o desenvolvimento da história. Esta forma um tanto “artificial” de composição justificava-se, como já mencionamos acima, pelo caráter *exemplar* exigido para o quadro. A pintura de uma história não deveria reproduzir a história propriamente dita, mas sim extrair dela o seu caráter perene e portanto ideal. (MATTOS, 1999, p. 123, grifos da autora)

Assim, a *Pintura Histórica* correspondia à produção pictórica que se imaginava ser ideal para determinado evento histórico; uma arte guiada por preceitos teóricos que regiam a maneira de elaborar uma tela, que não seria uma simples tela, mas sim uma pintura que teria como função carregar visualmente o imaginário de seus contemporâneos e da posteridade, estabelecendo um discurso oficial sobre aquele fato retratado. Através de suas exigências, o resultado obtido também era considerado como a “verdade absoluta” sobre o evento registrado, “reservada ao público culto e restrita às idealizações e alegorias religiosas ou

classicistas, destinadas aos círculos oficiais ou de alto poder aquisitivo” (TORAL, 2001, p. 100).

Entretanto, no período de 1850 e 1870, essa fundamentação teórica no âmbito artístico foi paulatinamente atingida por transformações técnicas que repercutiam na sociedade como um todo. Com a invenção do daguerreótipo, surgiu uma nova maneira de ver a imagem, levando à concepção de a pintura ser pensada como algo mais próximo do registro fiel de um fato, por ser feita a partir de uma exaustiva pesquisa por parte dos artistas.

Com o volume da produção artística que aumentava em paralelo ao desenvolvimento do Romantismo e do Realismo, a partir de 1860, a Academia começou a receber numerosos retratos em tamanho natural em ambientes abertos e cenas pastorais, ao invés de cenas de batalhas (TORAL, 2001, p. 104). Mesmo permanecendo a formação acadêmica sólida para o artista e continuando ser honroso alguém conseguir o reconhecimento da Academia, a instituição começou a flexibilizar seu paradigma artístico e a aceitar mudanças que novas correntes traziam consigo.

Jean-Louis Ernest Meissonier (1815-1891) e suas telas de batalha são um exemplo de como a pintura na Academia se modificou naquele período. *Napoleão III na Batalha de Solferino* (1863) (figura 5) é uma clara produção que mescla um tema histórico com elementos da fotografia. O pintor elabora sua obra como se desejasse representar um instante do acontecimento e, por isso, suas personagens estão dispostas de maneira espontânea, sendo que algumas no canto esquerdo da tela são cortadas, como partícipes de um registro daquele momento, feito sem prévio aviso. Outra característica da imagem é que Meissonier desprezava as dimensões ostensivas das telas de pintura histórica, elaborando suas obras em dimensões de pintura de cavalete (MATTOS, 1999, p. 97-99). Os oficiais à esquerda guiam o espectador a observar Napoleão III bem no centro da tela, onde sua postura e posicionamento austero evidenciam o controle e comando para a ação dos subordinados que são levados adiante, para executar a próxima ação no campo de batalha.



Figura 5. Ernest Meissonier, *Napoleão III na Batalha de Solferino*, 1863, Óleo sobre tela, 44 x 76 cm, Louvre, Paris<sup>13</sup>.

As mudanças quanto à ideia de Pintura de História, com concepções teóricas distintas daquelas então vigentes, passam a integrar o cotidiano da Academia após a segunda metade do século XIX. Com o realismo de Courbet e a corrente romântica, que valorizava o ponto de vista individual e subjetivo do artista para suas criações, os demais gêneros artísticos, como a pintura de gênero e a natureza-morta, passam a ganhar mais reconhecimento no meio (MATTOS, 1999, p. 127) “em que a pintura deixara de ser imitação ou idealização de uma realidade objetiva (externa) para descrever o mundo interno, subjetivo do artista” (MATTOS, 1999, p. 128).

Nesse momento, o meio artístico estaria num conflituoso debate acerca do gênero histórico entre “idealistas” e “realistas” (ou “materialistas”). Os “idealistas” seriam os que seguiam a corrente tradicional do gênero, defendendo os princípios teóricos que o regiam desde a escolha do tema até à elaboração da pintura, quando sua concepção de representação “ideal” do fato histórico acabaria por distanciá-lo do que realmente poderia ter ocorrido. Isso levaria o pintor a “qualificar” elementos da cena para que representassem o acontecido da “melhor maneira”, de modo que o público “aprendesse” a história acerca do evento

---

<sup>13</sup> Fonte: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valadão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999, p. 96. Il. color.



retratado<sup>14</sup>. Já os “realistas” buscavam pensar seu objeto da forma mais real possível, afastando-se assim das exigências que regiam a Pintura de História para os tradicionalistas. Tal discussão fora desencadeada pela apresentação de duas telas específicas na Europa:

O núcleo do conflito encontrava-se, em última instância, na discussão acerca da função contemporânea dos quadros históricos, desencadeada, em parte, pelo largo debate gerado em torno da exposição itinerante de duas grandes telas dos artistas belgas Louis Gallait e Edouard de Bièvre, por várias capitais européias. Esses dois artistas propunham com suas obras, não mais uma pintura histórica que fosse *exemplum virtutis*, mas uma representação historicamente precisa de eventos patrióticos significativos. Influenciados pelo positivismo reinante na época, eles pregavam o privilégio dos “fatos” históricos sobre a tradicional composição idealizada, tal como ela fora teorizada e incorporada à doutrina acadêmica. (MATTOS, 1999, p. 128-129, grifos da autora)

A base da reflexão teórica que reinava no meio acadêmico foi posta em debate e, com isso, houve a quebra do paradigma e novas reflexões foram incorporadas paulatinamente à Pintura de História, através das novas correntes estilísticas que, a cada dia, ganhavam mais espaço naquele universo. Porém, é essencial lembrar que o gênero histórico não foi substituído por um novo, mas sim que ambas as formas de compreendê-lo passaram a conviver em paralelo a partir da segunda metade do século XIX. Ou seja, a pintura histórica não era mais predominante naquele espaço. Curiosamente, “longe da Europa, a técnica acadêmica serviu de linguagem pictórica para afirmação imagística de nascentes nacionalidades” (TORAL, 2001, p. 105).

A Pintura de História em sua corrente tradicional, a “idealista”, foi tomada como alicerce para o desenvolvimento pictórico de algumas nacionalidades, como no Brasil. O gênero histórico tinha por finalidade o enaltecimento patriótico ao retratar fatos históricos e, para que isso ocorresse da maneira “certa”, era preciso seguir os ditames que delimitavam sua

---

<sup>14</sup> A título de exemplo, podemos citar a tela *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905). Nela, o pintor, ao retratar pictoriamente o tema histórico, faz várias modificações na cena, segundo depoimentos colhidos pelo próprio pintor, justificados num pequeno livro que ele lança no momento da exposição de sua pintura. Era preciso fazer modificações para que o resultado final fosse uma imagem heroica para a representação do momento da independência do Brasil. A título de exemplo, os cavalos postos na tela são imponentes, elegantes, têm musculatura evidente e crina longa para o movimento rápido executado pela guarda de honra ao grito de D. Pedro I. Entretanto, na ocasião, o príncipe regente estaria montado num asno baio, que não seria um animal visualmente interessante para ser colocado na pintura, sendo uma entre as tantas mudanças feitas pelo pintor. Para mais informações, ver OLIVEIRA & MATTOS, 1999.

produção: aquele que conseguisse seguir seus preceitos seria considerado um artista completo, concepção que influenciou por décadas os ditames da escala artística.

No caso do desenvolvimento da produção artística no Brasil, pode-se perceber um longo processo que culmina na tradicional Pintura de História, no final do século XIX, mais especificamente no período compreendido entre as décadas de 1860 e 1880 (TORAL, 2001, p. 115). Ao mesmo tempo, na Europa, já havia uma ruptura desse paradigma e, na Academia, os “idealistas” conviviam com os “realistas” e demais produções que estavam sendo desenvolvidas. Para compreender o processo que culminou na Pintura de História no Brasil, é preciso voltar ao ano de 1816, para acompanhar os primórdios do ensino artístico que veio a instruir nomes como o de Victor Meirelles.

Iniciada com a conhecida “Missão Artística Francesa de 1816”, a produção artística no Brasil, especialmente na pintura, atingiu seu ponto máximo durante o reinado de D. Pedro II, principalmente através da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (AIBA), que instruía seus alunos, no sentido de fomentar a produção artística do Império. A AIBA foi criada por decreto em 1816, contudo a instituição só funcionou regularmente a partir de 1826. Durante esse período de dez anos, suas atividades se resumiram às aulas ministradas por Jean-Baptiste Debret (1768-1848), em uma sala alugada naquela cidade (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 90-91).

Lília Moritz Schwarcz desenvolve um estudo que objetiva discutir a atuação dos artistas franceses na corte de D. João no Brasil, especialmente “Nicolas-Antoine Taunay, pintor francês de telas de paisagem e retratos históricos napoleônicos” (SCHWARCZ, 2008, p. 11), artista que, “durante o Império, fora considerado um dos dez grandes das artes francesas” (SCHWARCZ, 2008, p. 17). Antes de apresentar a trajetória do pintor e sua atuação sob o governo português, a autora faz um breve levantamento da situação política mundial, ao rememorar o período de conflito entre o reino de Portugal e a França, como consequência do momento expansionista napoleônico, resultando na transferência da corte portuguesa para a colônia americana. Ela mostra ainda que, com a queda de Napoleão, vários artistas ficam desempregados em Paris. Paralelamente, o Brasil estava em plena formação como nação, com uma corte recém-chegada da Europa e, nesse contexto, houve uma convergência de interesses, como aponta a historiadora e antropóloga:

Na verdade, parece ter existido uma convergência de interesses. De um lado, imagine-se uma série de artistas, formados pela Academia de Artes Francesa, no mais estrito estilo neoclássico, vinculados ao Estado napoleônico e inesperadamente desempregados. De outro, uma corte

estacionada nos trópicos, longe, portanto, da metrópole européia e carente de uma representação oficial. Foi dessa maneira, e da conjunção dessas duas situações, que surgiu aquela que é hoje conhecida como a “Missão Francesa de 1816” – ou então a “colônia francesa”, denominação que naquele contexto se deu a tal grupo de artistas, o qual aportou no país em inícios do século XIX. (SCHWARCZ, 2008, p. 13)

Percebe-se que a ordenação e a escolha dos fatos revelam o posicionamento de Lília Schwarcz sobre o tema, quando ela defende que a denominação correta não seria “Missão Artística Francesa de 1816”, mas sim “Missão Lebreton”. Ela apresenta o trabalho de Guilherme Gomes Júnior, que mapeia o uso do termo “missão” em publicações de Araújo Porto Alegre, Gonzaga Duque, Oliveira Viana e Araújo Viana. Tais autores, assim como Debret, foram aqueles que auxiliaram a reforçar a ideia sobre a missão (SCHWARCZ, 2008, p. 178).

O uso do termo “missão” estaria relacionado ao pensamento da época, segundo o qual a colônia luso-americana estaria abandonada, isolada e, com isso, apenas uma “missão” que fosse dedicada às artes poderia “salvar” suas artes e, especialmente, a realeza nela presente (SCHWARCZ, 2008, p. 179). Portugal não cultivava o apreço pelo aperfeiçoamento das artes, tanto que não existia o cargo de pintor da Família Real (SCHWARCZ, 2008, p. 182), o que era muito comum nas cortes europeias. Para além da necessidade de desenvolver a atuação artística na colônia, havia a preocupação de que fosse propagada a grandeza da longínqua colônia tropical e os feitos do príncipe lusitano nos trópicos:

Por fim, nessa sociedade majoritariamente iletrada, uma grande iconografia bem que ajudaria na conformação de uma simbologia pátria local. Motivos aparentes não faltavam, e assim amadureceria na historiografia a ideia da formação de uma verdadeira “missão”, que traria nova representação para uma corte imigrada, ainda temerosa e bastante isolada. Segundo essa versão corrente, os artistas contratados tratariam de mostrar como aí estava uma realeza tão tradicional quanto as demais e de enaltecer devidamente seu passado, que, engrandecido por alegorias da Antiguidade, iria se espelhar no presente. (SCHWARCZ, 2008, p. 175-176)

Segundo essa perspectiva, tratava-se de um grupo de artistas experientes vindos da França, com significativa carga intelectual da construção da imagem do Império Napoleônico, e que correspondiam exatamente às necessidades aqui encontradas. Paralelamente a França vivia uma situação pouco agradável para aqueles que foram seguidores de Napoleão. Logo após a Batalha de Waterloo, por exemplo, aconteceu um movimento que ficou conhecido como “Terror Branco”, em que bonapartistas foram massacrados, vários perderam seus cargos

ou foram perseguidos (SCHWARCZ, 2008, p. 182). Tratava-se de um motivo determinante para que esses artistas saíssem de seu país para trabalhar em novas terras.

Schwarcz conclui sua leitura sobre o assunto ao problematizar o contexto histórico e político envolvido na fixação desses artistas no Brasil, justificando a expressão “Missão Lebreton”. Ao contrário da ideia já tão disseminada, não foi o governo português que contratou os franceses, mas sim o próprio Joachim Lebreton<sup>15</sup> (1760-1819) que tratou de organizar sigilosamente um grupo de artistas que fossem facilmente orientados e não causassem problemas vindo trabalhar no Rio de Janeiro (SCHWARCZ, 2008, p. 183). “José Joaquim Vito de Meneses Coutinho, o marquês de Marialva, embaixador extraordinário de Portugal na França e estribeiro-mor do reino – uma espécie de diplomata português especializado em questões internacionais” (SCHWARCZ, 2008, p. 176) ficou conhecido como o responsável pela contratação, mas, na realidade, sequer tomou conhecimento dos artistas que embarcariam, pois pouco teve contato com os arranjos prévios em Paris, já que deixou seu cargo na França em 1815 e foi substituído por Francisco José Maria de Brito, o “Chevalier de Brito” (SCHWARCZ, 2008, p. 176).

Todavia, ainda segundo Lilia Schwarcz, o governo português de fato não teria proposto a ideia para a contratação dos franceses: apenas correspondeu aos contatos de Lebreton e os auxiliou quando aqui desembarcaram, ao assumir um salário mensal a título de “pensão” para que cada um cumprisse suas funções de acordo com sua especialidade. Os pintores que aqui chegaram trataram de eternizar, em suas tintas, o país e as situações que os acolheram em terras estrangeiras e, com eles, foi decretada a fundação da AIBA no mesmo ano.

Aliás, os primeiros anos da AIBA ficaram resumidos às aulas ministradas por Debret “a não pequeno número de alunos em um prédio particular, porque o edifício da Academia estava em construções sob o cuidado do arquiteto Victor Grandjean de Montigny” (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 91).

Em seu início, portanto, a AIBA não recebeu a atenção de que necessitava do governo imperial, tendo em vista que pouco ou quase nada de suas demandas era colocado em pauta pelo Império, quando o assunto estava relacionado às artes. Porém, com o passar do tempo,

---

<sup>15</sup> Joachim Lebreton era o secretário da classe de belas-artes do Instituto de França. Era professor, administrador e legislador francês. (SCHWARCZ, 2008).

percebeu-se a carência da produção artística associada ao desejo da elaboração de um passado (ou uma história) que fosse desvinculado de Portugal, ou seja, a criação de algo próprio da terra, para que os nascidos aqui pudessem se identificar como brasileiros, especialmente após 1822.

Em 1838, foi criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), seguindo os moldes do *Institut Historique* de Paris, com a finalidade explícita de construir a História do Brasil, com a ideia de que não havia como se desvincular de Portugal sem escrever um passado para o novo país e transmiti-lo para seu povo. Além disso, o IHGB também congregava a elite econômica e literária carioca tendo como membro mais assíduo o próprio D. Pedro II. Os encontros do Instituto eram aos domingos, para seus membros realizarem discussões a partir de temas previamente selecionados (SCHWARCZ, 1998, p. 147). Era preciso escrever uma História formada por heróis, mas que as letras não ficassem nesse limite e ultrapassassem para o campo literário. Por isso, o projeto literário começa a ser engendrado já em 1826, quando Ferdinand Denis e Almeida Garrett priorizaram a necessidade de substituir os clássicos em favor das características locais, destacando o índio como habitante “genuinamente” nacional.

Com uma literatura em pleno desenvolvimento, assim como a escrita “oficial” da História do Brasil, era preciso investir mais nas artes e ilustrar aquilo que estava sendo escrito. A *Pintura Acadêmica* tem seus cânones estabelecidos. Entretanto, uma vez implantada, surgia como um divisor de águas no Brasil. Inicialmente não foi bem aceita pela elite local, por ser um trabalho manual, que seria algo destinado para a camada mais humilde da sociedade, segundo a mentalidade da época. Não era algo glorioso os filhos dos proprietários de terras fazerem um trabalho manual, assim, a pintura e as artes estariam mais próximas da atividade dos criados.

Paulatinamente essa situação foi revertida e a Pintura Acadêmica passou a ser destinada apenas à elite, com exceção daqueles garotos mais humildes que se destacavam com seus desenhos e conseguiam o apadrinhamento de um político. Entre esses garotos, podemos citar os nomes de Victor Meirelles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905), que conseguiram entrar para a AIBA através do apoio de homens influentes.

Se, num primeiro momento, a AIBA não recebeu a atenção e especialmente o investimento que precisava do governo, essa situação mudou radicalmente a partir de 1840, com D. Pedro II, um amante das artes que começa a olhar com mais dedicação aquela instituição. Entrementes, a produção elaborada pela Academia tinha por princípio atrelar elementos da terra às pinturas, principalmente em relação à imagem do Imperador D. Pedro

II<sup>16</sup>. No anexo A, pode-se visualizar uma litogravura datada de cerca de 1840, na qual o Imperador está representado ao lado de divindades indígenas e dos próprios autóctones, na tentativa de se criar a ilusão da aceitação do poder do monarca, que nascera no Brasil e trazia a esperança de um governo melhor. Por ser um brasileiro, a questão do sangue português era amenizada, além de ser reforçada a imagem de um monarca da terra, ao ser associado a elementos simbólicos e alegóricos dos trópicos.

O que era produzido na Academia permanecia nela para o uso de seus alunos e professores, até que Debret, nos moldes do Salão de Paris, organizou a Primeira Exposição Geral de Pintura da Academia. Assim, as obras produzidas pelos alunos do mestre francês poderiam ser contempladas pela corte do Rio de Janeiro:

Já em 1829, Jean-Baptiste Debret (1768-1848) promoveu a primeira exposição de alunos da instituição. Após sua partida para França, em 1831, a sistemática de expor os trabalhos dos alunos continuou. Exibições públicas, em que se mostravam obras de professores e alunos, eram realizadas no final de cada ano, contando com a participação do Ministro do Império e, a partir de 1836, do imperador. (SQUEFF, 2012, p. 84)

Gradativamente, as exposições ganham visibilidade e recebem mais visitantes a cada ano. A corte ansiava por festividades e as exposições preenchiam parte dessa lacuna. Assim, o evento incorporava mais significado social e consequentemente seu público era cada vez mais incrementado com figuras públicas, como “políticos, funcionários, ricos comerciantes e visitantes estrangeiros” (SQUEFF, 2012, p. 87):

A primeira exposição geral, de 1840, contava dez expositores, sendo seis professores da Academia. Já na exposição de 1843 participaram 28 artistas. O número de pessoas que expunham obras, entre locais e estrangeiros, cresce de modo impressionante a partir de então. Outra prova do sucesso desses eventos é que, na década de 1860, começam a ser publicados os catálogos independentes de cada exposição geral. Até então, eles vinham junto com uma descrição geral do acervo, numa publicação que tinha o nome de *Notícia do Palácio da Academia de Belas Artes*. (SQUEFF, 2012, p. 85, grifos da autora)

De acordo com Letícia Squeff, não apenas o público aumentava, como também o número de artistas que participavam com suas obras da exposição. O imperador era nome

---

<sup>16</sup> Ver anexo A.

garantido na abertura e no momento de premiação dos trabalhos dos alunos. A presença de D. Pedro II era tão importante que, no ano de 1859, a exposição foi adiada porque o monarca não estava no Rio de Janeiro (SQUEFF, 2012, p. 86-93). Finalmente, a produção artística encontrava apoio para seu desenvolvimento, tendo como alicerce o próprio imperador; prova disso é que nada menos do que 19 pintores tiveram sua formação aperfeiçoada na Europa, através de bolsas de estudo, várias delas com o privilégio de serem renovadas:

O discurso sobre a contribuição das artes para o progresso técnico e também para a mobilização da sociedade não deixava de ter suas raízes no pensamento ilustrado. As artes eram imbuídas de uma grande missão, que no Império brasileiro passava por construir a civilização e ajudar na definição de uma cultura própria, definida como “brasileira”. Por isso, era sobretudo a pintura histórica, de mensagem edificante e exemplar, o gênero de maior prestígio entre muitos artistas, membros do governo e da corte. (SQUEFF, 2012, p. 90)

A Pintura de História foi destacada naquele momento através da própria organização do espaço da academia, onde era estruturada a exposição, constituindo-se enquanto gênero artístico superior aos demais, como as paisagens, a natureza morta e as cenas bíblicas e mitológicas. Os jornais da época também reforçavam esse entendimento, ao incentivarem seus leitores com artigos inflamados sobre a importância das artes, além de conduzirem relatos sobre as visitas imperiais de D. Pedro II à academia e aos ateliês de alguns pintores, detalhando o tempo que o imperador dedicou à apreciação dos quadros, qual sua impressão sobre os mesmos e até os seus favoritos (SQUEFF, 2012, p. 89-91). Em meio a tudo isto, os alunos que do Rio partiam para aperfeiçoar seus estudos na Europa e trazer qualidade para a arte brasileira se limitavam apenas ao círculo tradicional europeu.

Segundo Consuelo Schlichta, o projeto de criação da cadeira de *Pintura Histórica* na Academia foi baseado no *style historique* do Institut Français, cuja finalidade explícita era enaltecer os grandes momentos da nação e seus heróis, por meio do estudo e representação de cenas da história pátria.

A seção de Pintura Histórica da Academia, em nosso entendimento, afirmava esse propósito por dois motivos: ao forjar uma história do país *pari passu* àquela elaborada pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em primeiro lugar, foi artífice de uma “biografia” visual da nação. Em segundo lugar, como uma coleção, representou “um esforço de construção e de perpetuação de determinada memória”. Não se trata de “um amontoado de imagens, mas de uma ‘coleção’ feita de muitas lembranças e de várias lacunas” e resulta de presenças e ausências, por isso, na medida em que faz uma síntese visual daquilo que é considerado o sentido maior dos

acontecimentos históricos, caso tenha êxito, segundo José Murilo de Carvalho, pode também "plasmear visões de mundo e modelar condutas". (SCHLICHTA, 2006, p. 118, grifos da autora)

A Pintura de História carregava um peso não só artístico, mas principalmente político, no qual eram amalgamadas a beleza de grandes telas com inspiração neoclássica e a representação de cenas históricas nacionais. Tratava-se de representações visuais que tencionavam alcançar uma genuína identificação do público com as cenas representadas, artifício político que tinha por objetivo inspirar o sentimento de unidade nacional, por meio da construção imaginária da nacionalidade.

A historiografia brasileira possui um considerável acervo de discussões que abrangem elementos desse momento histórico e a Pintura de História. Mediante considerável arcabouço de possibilidades, há muitos estudos que refletem sobre as pinturas, pintores, autores, poetas, enfim, sobre o contexto artístico<sup>17</sup>.

Jorge Coli demonstra que a produção artística do século XIX permaneceu, por muito tempo, negligenciada por aqueles que estudam arte no Brasil. Com o passar do tempo, a modernidade do século XX ocupou o lugar de destaque que a produção artística "acadêmica" ocupava no século anterior:

O século XIX inventou uma história brasileira. Ela ergueu-se dentro de um clima cultural nacionalista, que teve configurações diferentes, mas que permaneceu até o século XX, reforçado pelo Estado Novo. São mitologias que se pretendem, outra vez, verdades. [...] O olhar projetado pelo século XX sobre a cultura do período que o antecedeu, seja ele "acadêmico" ou "moderno", atravessava, quase sempre, óculos nacionalistas. Trata-se de uma espécie de curto-circuito, já que muito da arte do século XIX contribuiu para a formação dessa mitologia histórica brasileira. Por exemplo, os historiadores publicam, em 1817, a carta de Caminha. Nesse momento, ela adquire existência – é a invenção do verdadeiro. Viria legitimar, do ponto de vista da história, o romantismo indianista. Esse romantismo, a sério ou pela caricatura, pelo avesso ou pelo direito, projetar-se-ia como essência de uma brasilidade no nosso século, indo da moda marajoara-art *déco* a *Macunaíma*. (COLI, 2005, p. 21, grifos do autor)

Período essencial para a compreensão do pensamento da época sobre o que seria eleito como nacional, a produção artística do Império desenvolveu visualmente as "verdades"

---

<sup>17</sup> Para mais informações sobre o contexto artístico do Império, ver ZACCARA, 2011, BEZERRA, 2008, COLI, 1997, CASTRO, 2007, SILVA, 2008 e SIMIONI, 2002.



necessárias para o projeto político da construção da unidade nacional, característica importante para uma nação recém-formada num espaço territorial tão vasto, como era o caso do Brasil.

Com a Guerra do Paraguai, muita coisa mudou na sociedade brasileira: política, economia e artes foram convulsionadas pela brutalidade daquele conflito. Mais à frente, discutimos esse contexto histórico; agora o que nos interessa é salientar que a disputa bélica com o Paraguai também modificou a produção acadêmica, incluindo a própria imagem do monarca. Aquele imperador associado aos elementos da terra nos primeiros anos de seu reinado deu lugar ao imperador guerreiro que lutava para salvar sua nação e proteger o país vizinho do bárbaro paraguaio Solano López. A partir daí, o rei como protetor de seu povo, passou a ser retratado em uniforme de batalha, alista-se como o Voluntário da Pátria número 1 e, concomitantemente, a academia inicia uma produção mais próxima daquela da França napoleônica, com os quadros de batalha. O aspecto alegórico presente nas obras até aquele momento foi substituído pelo narrativo, seguindo os princípios básicos da Pintura de História.

Gonzaga Duque-Estrada, enquanto contemporâneo de tais eventos, escreve sua célebre obra *A arte brasileira*, onde faz um amplo estudo crítico sobre o processo artístico brasileiro: para ele, a arte brasileira não estava restrita à produção acadêmica, como era recorrente o entendimento no período, mas sim seria representada por toda a produção feita desde o período colonial até o momento da publicação de seu livro, em 1888.

Para Duque-Estrada, a produção artística brasileira estava dividida em períodos que seriam “correspondentes aos progressos moral e material da nação” (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 73) denominados de: Manifestação (1695-1816), Movimento (1831-1870) e Progresso (1870 até 1888, quando a obra é publicada pela primeira vez). Ao longo dos capítulos, que seguem a cronologia estabelecida pelo autor, são apresentados os artistas que compõem as artes brasileiras juntamente com algumas de suas principais obras, ao lado de uma análise crítica que está sempre elegendo as características singulares desses artistas.

Gonzaga Duque inicia sua narrativa pelo período colonial, apresentando os benefícios e consequências da chegada dos portugueses em nossas terras. Após o capítulo denominado “Causas”, somos situados nos primórdios da arte brasileira, ou seja, naquela eminentemente religiosa, enquadrada na fase “Manifestação”.

Segundo o autor, a arte se manifestou num espaço impossibilitado para desenvolvimento, pois não havia um governo organizado e imponente para que a pintura religiosa ganhasse a importância conquistada pela Espanha, o caráter elevado da Itália ou fosse original como a escola dos pintores do século XVI na Holanda (DUQUE-ESTRADA,

1995 [1888], p. 73). Não havia palácios, casas suntuosas, sequer sociedade constituída, apenas a doutrina católica, em que as igrejas jesuítas pareciam “frias”, “sem vida” e, “sem aspirações, como formar-se uma arte superior?” (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 74).

Após a fase do “Movimento”, entre os anos de 1831 e 1870 – a primeira data coincide com a saída de Debret do Brasil, a última com o final da Guerra do Paraguai – era esperada uma produção maior, singular, uma mudança verdadeiramente significativa para o plano artístico, tendo em vista que esse contexto histórico foi de grande impacto em várias faces da sociedade brasileira. Para Gonzaga Duque, a pintura que emergia da Academia nada mais era que uma cópia da arte internacional. O problema da arte brasileira estaria na chegada da colônia Lebreton, quando os artistas franceses “retiraram da nossa arte a feição nativa e a originalidade” (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 257).

Como o ensinamento da colônia [Lebreton] desapareceram os nossos coloristas e os paisagistas que a pouco a pouco se manifestavam para dar lugar a uma geração de artistas mais instruídos talvez, porém menos habilidosos. João Debret, Nicolau Taunay e Henrique da Silva desenvolveram o gosto pelos assuntos históricos e pelo estudo da figura mas tão desastrosamente que, ao partir desse tempo, os artistas se nos mostram pretensiosos, frios, amaneirados. Resultou disso a formação completamente inútil do segundo período da arte, o *Movimento*; pois que, apesar do grande número de artistas recém-chegados ao país, nenhum caráter definido formaram as obras feitas durante esse tempo. (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 257-258)

Gonzaga Duque acreditava que a chegada dos franceses impedira o desenvolvimento de uma arte propriamente nacional, ou seja, a manifestação que teve início durante a colônia teria se aperfeiçoado ao longo do tempo e adquirido elementos nacionais, de maneira que a sociedade seria partícipe ativa nessa elaboração e se identificaria como a mesma, já que a arte resultando de tal processo poderia ser algo acessível a todos. No entanto, a AIBA foi inundada por ditames da arte europeia em sua corrente mais tradicionalista. Para Gonzaga Duque, a arte brasileira deveria ser cosmopolita, já que até as pinturas de paisagens ainda eram elaboradas como os grandes mestres fizeram (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 259-261).

Entre tantas críticas, Duque-Estrada faz uma grande análise dos artistas de seu tempo. É criterioso e sempre coloca alguma opinião pessoal, o que torna seu texto singular. Victor Meirelles e Pedro Américo integram a fase do “Progresso”, ciclo final da jornada que é

concluída com a Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1879, de onde emerge a “Escola Brasileira”<sup>18</sup>, em que uma série de obras são selecionadas com a finalidade de eleger o que representaria de fato a arte brasileira. Esse episódio foi criticado por Gonzaga Duque por ele não considerar nada daquilo como arte propriamente brasileira, compreendendo-a como uma desnacionalização, partindo do pressuposto de que as bases dessa produção artística eram europeias.

## 2.2 – Victor Meirelles de Lima (1832-1903)

É um homem pequeno, metódico, sem vício e modesto. Passa sempre direito e asseado, com o andar miúdo e rápido, por entre a multidão que formiga nas ruas. Tem a pele morena, levemente tinta de rubro: seus olhos são grandes e negros; usa cabeleira à romântica que lhe emoldura bem o rosto, porque é anelada e grisalha; o bigode é farto, retorcido nas pontas, um pouco à militar, um pouco à poeta. (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 169)

A descrição de Gonzaga Duque mostra um homem regrado, metódico e sério, alguém que seguia o seu ritmo e por nada se desviava do mesmo, costumes que o moldaram e foram aplicados à sua própria técnica de trabalho. Filho de Antônio Meirelles de Lima e Maria da Conceição<sup>19</sup>, Victor Meirelles de Lima nasceu em 18 de agosto de 1832, na vila de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis, numa casa de esquina na Rua Saldanha Marinho. A parte térrea dessa casa servia de estabelecimento comercial por meio do qual seu pai garantia o sustento da família, enquanto a parte superior abrigava a residência da família. Atualmente a rua leva o nome do pintor e sua antiga moradia é a “Casa Victor Meirelles”.

É dito que, desde a infância de Victor Meirelles, seus desenhos chamavam a atenção. O cuidado com que desenvolvia seus traços levou seus pais a contratar um professor particular para que o menino tomasse conhecimento das instruções iniciais de desenho, e o engenheiro argentino estabelecido no Brasil Marciano Moreno foi o eleito para tal tarefa (PEIXOTO, 1970, p. 07). Com o mestre, foi possível a Meirelles já incorporar em seus primeiros trabalhos a perspectiva geométrica. Naquele momento, o Conselheiro do Império

---

<sup>18</sup> Para mais informações sobre a Escola Brasileira, ver SQUEFF, 2012.

<sup>19</sup> A maioria dos autores que traz o nome dos pais de Victor Meirelles se refere a sua mãe apenas como Maria da Conceição, porém, encontramos alguns trazendo seu nome como Maria da Conceição Prazeres (GUIMARÃES, 1977, p. 10), (FRANZ, 2001, p. 19) e Maria da Conceição Prazeres de Lima (MACHADO, s.d., p. 189).

Joaquim Francisco Coelho chegou a Desterro em missão do governo e conheceu o jovem Victor de que se ouvia falar na região: ficou entusiasmado com o menino e lhe ofereceu pincéis e tintas para aprimorar seus estudos, prometendo-lhe apoio para seguir adiante:

Efetivamente ao chegar à Côte [o Conselheiro Coelho] procurou o então Diretor da Academia Imperial Felix Emile Taunay e mostrou-lhe os desenhos de seu protegido; à vista do parecer favorável do ilustre mestre francês, que então dirigia o ensino artístico no Brasil, o Conselheiro Coelho, resolveu, com a ajuda de alguns amigos, custear os estudos de Vitor Meireles na Côte. [...] Foi portanto graças a tão valiosa ajuda que pôde o jovem catarinense seguir para o Rio de Janeiro e a 3 de maio de 1847, com 15 anos incompletos, matricular-se na Academia Imperial de Belas Artes. (PEIXOTO, 1970, p. 7)

“Uma litografia de tema mitológico (Lacoonte) e uma aquarela do Desterro que foi registrada no 7º Salão das Belas Artes de 1846 com o nome de *Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro*, atual Praça XV de Novembro” (SILVA, 2009, p. 43), foram os desenhos citados por Peixoto<sup>20</sup>.

Na aquarela que franqueou o acesso de Meirelles à Corte, vê-se uma paisagem realizada por um jovem aprendiz de 14 anos: uma perspectiva geográfica bem pensada. Aprovado por Félix Émile Taunay (1795-1881), diretor da Academia, a obra garantiu sua entrada na instituição artística. Com o auxílio do Conselheiro Coelho e de um político local, o senador José da Silva Mafra, Meirelles viajou para o Rio de Janeiro (SILVA, 2009, p. 44), logo em seguida ingressando como aluno da Academia Imperial de Belas Artes. Iniciou seus estudos na instituição, na Classe de Desenho, entre os anos de 1847 e 1848, tendo como mestre José Correia de Lima (PEIXOTO, 1970, p. 7), ex-aluno de Debret. No ano de 1849, passou para a Classe de Pintura Histórica. Até 1852, durante sua permanência na AIBA, conseguiu se destacar em vários concursos internos e conquistou várias medalhas:

(...) medalhas pequenas de ouro, na Classe de Desenho e na Seção de Cópia de Estampas, em 1847; grande medalha de ouro na Cópia de Moldagem em Gesso, em 1848; a partir de 1849, na Classe de Pintura Histórica, obtém: pequena medalha de ouro, em 1849; medalha honrosa de 10. Grau, em 1851. (PEREIRA, 2009, p. 48).

---

<sup>20</sup> A aquarela constitui o Anexo B desta dissertação.

É possível que Meirelles tenha inclusive participado, já em 1851, do concurso para professor substituto para a Cadeira de Pintura Histórica, pois há o requerimento de Victor Meirelles solicitando a participação no concurso. Contudo, não é confirmado pela documentação depositada no arquivo do Museu D. João VI, no Rio de Janeiro, que ele tenha efetivamente se submetido às provas, já que um dos inscritos não compareceu no dia do concurso, não havendo registro do seu nome (PEREIRA, 2009, p. 49).

Em 1852, Meirelles ganha o concurso da Academia e recebe como prêmio uma viagem para Roma, pela tela *São João Batista no cárcere*<sup>21</sup>, tema religioso sugerido pela própria Academia, lembrando os moldes clássicos que dominavam a preferência da instituição, que buscava a formação de seus alunos através dos grandes mestres da arte.

Partindo para a Europa em 1853, aos vinte e um anos incompletos, teve seu estágio renovado por três vezes consecutivas como consequência de seu bom desempenho, permanecendo fora do Brasil por oito anos. Na Itália, estudou com Tommaso Minardi (1787-1876), professor na Academia de São Lucas, “admirabilíssimo desenhista, pintor de qualidades muito altas” (COLI, 2003, p. 15). O próprio Minardi o enviou para trabalhar com seu melhor aluno, Nicola Consoni (1814-1884), com quem Meirelles praticava em seu ateliê privado, segundo Jorge Coli (2003, p. 15). Em Roma, Meirelles nunca passou pela Academia como aluno inscrito regular, já que seu nome não aparece em nenhuma documentação daquela instituição. Entre 1854 e 1857, na administração de Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)<sup>22</sup>, houve mudança no regimento da AIBA, incluindo estágio em Paris, para onde Victor Meirelles conseguiu a renovação de sua bolsa e onde passou a frequentar o ateliê do artista romântico Léon Cogniet (1794-1880), sendo aceito na Escola de Belas Artes de Paris. Em seguida, recebeu orientação de André Gastaldi (1826-1889), pintor que tem formação romana e florentina, mestre responsável pelo aprimoramento das cores e texturas em Meirelles (COLI, 2003, p. 27). Posteriormente Robert Fleury (1837-1912) passa a acompanhar as atividades de Meirelles, com a partida de Gastaldi para Turim (PEREIRA, 2009, p. 56-60).

Durante seu estágio na Europa, o pintor catarinense recebeu a triste notícia do falecimento de seu pai e, mesmo com as dificuldades que enfrentava no aspecto econômico, enviou uma pequena ajuda para sua mãe na ocasião.

---

<sup>21</sup> A imagem da obra pode ser visualizada no Anexo C.

<sup>22</sup> Sobre Araújo Porto Alegre, ver SQUEFF (2004).

Victor Meirelles mantinha constante contato com a Academia, enviando ao Rio de Janeiro seus inúmeros estudos. Pelo fato de a AIBA ser uma instituição artística nova, havia carência de acervo de material artístico para que seus alunos pudessem aprimorar seus desenhos. Portanto, aqueles alunos que conquistavam o prêmio de viagem tinham que realizar cópias de célebres artistas, como Rafael, Tintoretto ou Rubens, para que fosse percebido o progresso dos bolsistas. Além disso, esses estudos eram enviados para a Academia como prova de que realmente eles estavam estudando, e também serviam de norte para que os alunos do Rio de Janeiro pudessem ter acesso a cópias das obras dos grandes mestres, visualizando assim uma obra de arte, uma vez que nem todos podiam ir à Europa e estar diante delas.

Em meio a essas correspondências entre Meirelles e Porto Alegre, seu mentor no Brasil sugere que ele desenvolva uma tela de *Pintura Histórica* que tratasse de um tema relacionado à nacionalidade. Nesse período, acontece a última prorrogação do estágio, que foi conquistada após menção honrosa no concurso de Perspectiva e uma medalha no estudo de modelo vivo, na Escola de Belas Artes de Paris, em 1858. Nessa última temporada em Paris, o pintor confecciona *A primeira missa no Brasil* (1861)<sup>23</sup>, após muito estudar a carta de Pero Vaz de Caminha, seguindo os conselhos de Porto Alegre, como vemos no trecho:

Lê Caminha, ó artista, marcha à glória,  
Já que o Céu te chamou Vítor na terra;  
Lê Caminha, pintor, e então... caminha.  
(PORTO ALEGRE, *apud*, GUIMARÃES, 1977, p. 65)

Com essa pintura, aliás, Victor Meirelles foi o primeiro brasileiro a ter uma tela aceita num salão internacional. Em 1861, *A primeira missa no Brasil* passou por um júri e foi exposta no Salão de Paris, após referências elogiosas (FRANZ, 2001, p. 20). Naquele mesmo ano, o pintor desembarcou no Brasil e foi condecorado pelo Imperador D. Pedro II como Cavaleiro da Ordem da Rosa, sendo que “posteriormente ele recebe outras graças honoríficas, como as de oficial (1870), comendador (1872), dignitário (1879) e grande dignitário (1885) da mesma ordem, hábito da Ordem de Cristo (1864) e, depois, comendador dessa ordem (1876)” (ARGON, 2009, p. 98).

---

<sup>23</sup> Ver Anexo D.

Assim que chega ao Brasil, Meirelles logo segue viagem e vai a Desterro visitar sua mãe. Lá permanece por um período e pinta inúmeros quadros (FRANZ, 2001, p. 20). Retornando ao Rio de Janeiro no final de 1861, o pintor catarinense foi nomeado professor honorário da cadeira de Pintura Histórica, na qual começou a ministrar aulas no início de 1862. Em seguida, é nomeado professor interino e, posteriormente, professor proprietário da cadeira (XEXÉO, 2009, p. 68). Também foi professor interino da cadeira de Paisagens, Flores e Animais, de 1878 a 1879 (ARGON, 2009, p. 106), permanecendo na Academia até o ano de 1890. Ainda em 1862, a *Primeira Missa no Brasil* participou da Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro. Naquele momento, Victor Meirelles desfrutava de grande reconhecimento social por seu trabalho e, na AIBA, era respeitado por seus colegas e foi o professor de alunos de diversas gerações, como Zeferino da Costa (1840-1915), Pedro Peres (1841-1923) e Antônio Parreiras (1860-1937) (XEXÉO, 2009, p. 68).

Meirelles também foi professor particular de pintura da Princesa Isabel, de 1865 a 1867. Influenciada por Araújo Porto Alegre e pela condessa de Barral, sua antiga preceptora que mantinha contato por cartas, a regente decide contratar Victor para aprimorar sua técnica na arte. Dom Pedro II foi o responsável por sua educação e acompanhou de perto toda a evolução da filha, mesmo quando sua educação formal foi dada como concluída em outubro de 1864, após seu casamento com o Conde d'Eu. O imperador continua a dedicar-se à preparação da filha, com o intuito de prepará-la para ser a imperatriz do Brasil (ARGON, 2009, p. 102-110).

Nas aulas, ela “praticava o exercício da cópia (imitação), da pintura ao ar livre e captava do real os espécimes da flora e da fauna [...] dedicou-se aos retratos, à pintura da natureza e principalmente paisagens, utilizando-se do óleo e da aquarela” (ARGON, 2009, p. 107). O mestre incentivava sua aluna e a convenceu a expor anonimamente três obras de sua autoria na XIX Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1867, sendo dois quadros e um desenho: *Paisagem da Escócia*, *Cães de caça* e *O acordar*. Os quadros ficaram na posse do Imperador e o desenho foi para o Conde d'Eu, além de constarem no catálogo da exposição sob os números 120, 121 e 122 da “Seção Geral (Apêndice) – sem nome de autor” (ARGON, 2009, p. 106). No entanto, essas obras foram criticadas por ter sido identificada grande influência do mestre, inclusive na sua elaboração (ARGON, 2009, p. 106).

Além de ministrar aulas na AIBA e de ter alunos particulares, Victor Meirelles também trabalhou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro<sup>24</sup> entre 1867 e 1895: lá, foi o primeiro vice-diretor da instituição e trabalhou junto com seu amigo Béthencourt da Silva, que foi eleito em 1869 por unanimidade para o cargo de diretor. No Liceu Meirelles, foi professor efetivo de Desenho de Figura e criou um método de ensino baseado em estampas que ele mesmo desenhava, para que seus alunos seguissem as formas e compreendessem a arte de imitar as retas e curvas que originam e formam as figuras (BIELINSKI, 2009, p. 81-87).

Sendo um artista reconhecido e estimado pelo Imperador D. Pedro II, Victor Meirelles, era então o grande artista da Pintura de História no Brasil. Em 1868, o Ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912), encomenda ao pintor duas obras como forma de exaltar a ação da Marinha do Brasil em sua vitória contra o inimigo, durante a Guerra do Paraguai. As telas contratadas seriam: *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*.

### 2.2.1 – Dois pintores: uma polêmica

Em 1871, entretanto, outro nome também se sobressai na Pintura de História, Pedro Américo de Figueiredo e Melo<sup>25</sup>, com sua tela *Batalha de Campo Grande*<sup>26</sup>. Essa foi sua primeira obra de Pintura de História e fez parte da Exposição Geral de 1872.

A partir daquele momento, Victor Meirelles e Pedro Américo se tornaram os grandes artistas do Império e, ao se falar de um, sempre aparecia o nome do outro. Os dois passam a ser comparados e seus trabalhos sempre eram motivo de críticas. Nisso, não se pode deixar de

---

<sup>24</sup> Em 23 de novembro de 1856, durante uma sessão da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, foi constituída, em assembleia, a Sociedade Propagadora das Belas Artes (SPBA), proposta pelo arquiteto Joaquim Béthencourt da Silva (1831-1911). Essa sociedade tinha como objetivo fundar e manter um estabelecimento de educação popular – o Liceu de Artes e Ofícios – para ensinar o desenho técnico em um curso para ofícios mecânicos, como uma maneira de incrementar a futura arte industrial nacional na instituição. Com exceção de escravos, todas as pessoas que quisessem aprender o ofício eram aceitas, inclusive mulheres. Em prol do aprimoramento do ensino popular, os professores trabalhavam sem receber nenhuma remuneração, tradição que durou até 1921. O Liceu se diferenciava da Academia porque o primeiro tinha como função formar os construtores navais e urbanos, mestres carpinteiros, entalhadores, xilógrafos e litógrafos, entre demais ofícios que garantissem empregabilidade para a classe trabalhadora livre que desejasse uma qualificação profissional, enquanto a segunda formava os artífices notáveis (BIELINSKI, 2009, p. 79-83).

<sup>25</sup> Sobre Pedro Américo, ver Zaccara, 2011.

<sup>26</sup> Ver Anexo E.



destacar a grande repercussão na sociedade, através dos jornais do período, da celeuma que envolveu o nome de ambos os pintores e foi denominada por Donatto Melo de *Questão Artística de 1879*.

Tudo começou na Exposição Geral de 1872 da AIBA, onde Victor Meirelles expôs o *Combate Naval de Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*, e Pedro Américo, a *Batalha de Campo Grande*. As três telas foram alvo de críticas e discussões e o resultado do burburinho foi que, naquele mesmo ano, o Ministro dos Negócios do Império, João Alfredo Corrêa de Oliveira, teria solicitado uma encomenda de um quadro ao pintor Pedro Américo. Segundo Carlos Rubens (1945, p. 65), ele deveria retratar uma cena da Batalha dos Guararapes, já que aquela seria a terra natal do ministro. Além disso, o pedido estaria em comunhão com a ideia do governo de firmar a construção de imagens sobre os mitos nacionais, nesse caso, as três raças. A contemplação de índios e negros sob as ordens de brancos portugueses e de brasileiros toma uma dimensão maior, por integrar as três matrizes da formação dos brasileiros (GUARILHA, 2005, p. 07-08), mecanismos essenciais para a elaboração do passado da nação que então nascia.

No entanto, Pedro Américo teria sugerido outro tema: ao invés de pintar uma cena do período colonial, seria mais interessante continuar com o tema da Guerra do Paraguai e representar mais uma batalha desse episódio, por ser mais contemporâneo.

Um mês após o contrato com Américo e sua recusa do tema proposto pelo ministro, este destina o quadro da Batalha dos Guararapes a Victor Meirelles, que recebe o prazo de cinco anos para concluir a tela, prevista para ser exposta na Exposição Geral de 1879 da AIBA. Paralelamente, Pedro Américo continua com a encomenda de um quadro pelo ministro, tendo o mesmo prazo para a entrega. Victor Meirelles, ao receber a encomenda, seguiu para Recife, iniciando sua empreitada em busca de todas as informações históricas possíveis que pudessem auxiliá-lo na elaboração de sua tela:

De acordo com os hábitos de rigor e ordem que o nortearam sempre, não tardou em estudar o passado e partir para o sítio legendário, com cartas de recomendação ao presidente da província, depois barão de Lucena, e sobretudo ao famoso proprietário do *Jornal do Recife*, José de Vasconcelos, apaixonado da história do seu torrão e detentor de troféus da Guerra Holandesa, objetos, pinturas, gravuras, livros raros. Alojado no solar de Vasconcelos, que era uma espécie de anfitrião do Beberibe, Meirelles começou a caça às imagens e aos textos, espalhando pelas imediações uma pesquisa bem orientada, indo ao encontro dos documentos descritivos da época onde eles se encontravam. (GUIMARÃES, 1977, p. 94, grifos do autor)

Após recolher as informações locais necessárias para seus estudos, o pintor retorna ao Rio de Janeiro e se instala em uma das salas da Academia Imperial, para a construção de sua tela. Em péssimas condições de trabalho, Victor Meirelles recebe auxílio em sua pesquisa por parte do próprio Imperador, que admirava o pintor e suas produções (GUIMARÃES, 1977, p. 95).

Pedro Américo segue, em janeiro de 1874, para Florença, a fim de pintar sua *Batalha do Avaí*. O artista paraibano usou a biblioteca do Convento Santíssima Anunziata como ateliê, permanecendo naquele espaço até a conclusão da tela, em 1877. Segundo Lilia Schwarcz, Américo teria recebido ajuda na pintura, o que garantiu uma crítica mordaz de seu contemporâneo, o caricaturista Ângelo Agostini:

Para a execução do grande painel Américo contou com o auxílio de seu irmão, o também pintor Aurélio de Figueiredo e Melo. De acordo com Elisabete da Costa Leal, Pedro Américo aceitou a colaboração de outros artistas para pintar a tela *Batalha do Avaí*, e Décio Villares, além de Aurélio, seria um deles. Este último também posaria como modelo, conformando um dos muitos rostos a compor a cena de batalha. O caricaturista Ângelo Agostini publicou uma charge intitulada “A Batalha do Avaí de D. Pedro Américo” sobre o tema. Nela, oito artistas munidos de pincéis e paletas auxiliam Américo na produção da obra. Possivelmente, a figura localizada no canto esquerdo, sentada sobre uma cadeira, com uma pena na mão (não um pincel), seria o próprio Pedro Américo, que apenas observa os demais realizando o serviço. (SCHWARCZ, 2013, p. 37)

Concluída a tela em 1877, ela foi exposta pela primeira vez na Via Gino Capponi, nº 3, em Florença. A exposição durou dezoito dias e a obra foi avaliada por professores da Accademia delle Belle Arti di Firenze<sup>27</sup>, no valor de duzentas mil libras, o equivalente a 115 contos de réis. Entretanto, o governo brasileiro declarou que o valor avaliado era exorbitante, por isso, o pintor recebeu apenas a quantia de 53 contos de réis, permanecendo na expectativa de que o valor fosse completado, chegando a cobrar o restante do pagamento do seu quadro, tendo inclusive, para isso, estendido sua licença na Europa até receber o pagamento, que não chegou a ser efetuado por completo (SCHWARCZ, 2013, p. 39). Os jornais acompanhavam cada acontecimento desse imbróglio artístico e relatavam as visitas do Imperador a ambos os

---

<sup>27</sup> “De acordo com o contrato firmado entre o artista e o ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, para que se estabelecesse o valor a ser pago pelo trabalho, o quadro ‘deveria ser submetido ao juízo dos profissionais e classificado segundo seu merecimento’” (SCHWARCZ, 2013, p. 39).

pintores<sup>28</sup>, além de traduzir notícias europeias sobre a pintura de Pedro Américo durante sua exposição na Itália. A *Gazeta de Notícias*, em 07 de maio de 1877, publicava a seguinte notícia, retirada do jornal alemão *Ueber Grand und Meer*, de Berlim, sobre Pedro Américo:

Escrevem-nos de Florença que se acha exposto, ha alguns dias no convento de S. Annungiata, um quadro de batalha que provocou nos círculos artisticos da Italia uma sensação enorme. O assumpto do quadro é tirado da ultima guerra entre o Brasil e o Paraguay, tratando em uma composição arrebatadora da batalha do Avaí. O auctor é o festejado philosopho e pintor brasileiro Dr. Pedro Américo, que passa por ser agora o chefe da escola idealista da America. O quadro, de onze metros de comprimento sobre sete de altura, é notoriamente o maior quadro de batalha que existe no mundo, talvez mesmo o mais bello, porque tanto a composição como o desenho, o colorido, a perspectiva, a fidelidade dos typos e da expressão, tudo enfim, é tratado com mão de mestre. Não obstante o numero prodigioso de figuras nas posições as mais diversas, a multidão de cavaleiros, a grande quantidade de canhões e copia de soldados, aparece singelo e claro cada grupo. Os grupos do primeiro plano mostram um vigor de desenho que faz recordar involuntariamente a Miguel Angelo. (GAZETA DE NOTÍCIAS *apud* GUARILHA, 2005, p. 151)

Durante o Império, era comum que notícias da Europa que tratassem de algum brasileiro fossem traduzidas e publicadas nos jornais da Corte. Assim, a população ficava informada dos conterrâneos ilustres que abrilhantavam o nome da pátria. Em 1877, esse nome era o de Pedro Américo e os elogios feitos a sua tela. A *Batalha do Avaí* chegou ao Rio de Janeiro em 15 de julho de 1877 e, em setembro do mesmo ano, já estava disponível para visitação em um pavilhão construído junto ao edifício do Ministério da Agricultura no Rio de Janeiro (GUARILHA, 2005, p. 201). Argeu Guimarães publicou um comentário de Victor Meirelles em meio à polêmica, quando questionado se não iria visitar a pintura de seu colega de ofício. Em resposta, o catarinense teria dito:

Não sei se irei vê-la. Tenho muitos, muitos inimigos... Não quero que inventem que fui beber inspiração no quadro de Pedro Américo. Fomos amigos em Paris, e foi uma carta do senhor Araújo Porto Alegre que abriu a minha porta para recebê-lo. Há quanto tempo!... Irei ver o quadro, sim, mas depois de terminar o meu. É um protesto íntimo, de mim para mim, e nunca deixo de cumprir o que prometo... (MEIRELLES *apud* GUIMARÃES, 1977, p. 96)

---

<sup>28</sup> Para mais informações, ver Guarilha, 2005, p. 143-304.

Em 15 de março de 1789, foi inaugurada a Exposição Geral da AIBA. Naquele dia, várias pessoas seguiram ao salão de exibição para ver de perto os dois quadros tão esperados pelo público. *Batalha dos Guararapes* e *Batalha do Avaí*<sup>29</sup> foram colocados lado a lado. Ambas são telas que representam batalhas. Entretanto, em sua composição, são totalmente distintas e seu público coetâneo polemizava exatamente acerca de suas evidentes diferenças.

Victor Meirelles concebeu sua *Batalha dos Guararapes* por meio de uma cena que mostra os três personagens do conflito que representam as “raças formadoras” do povo brasileiro. Trata-se de uma refrega em que não se vê a luta: uma cena organizada, bem planejada e que define com primor os atores mais importantes, não deixando dúvidas de para quem e para onde olhar. O pintor não deseja apresentar a violência do campo de batalha: apropria-se de uma cena de batalha, colocando-a como uma alegoria para reforçar sua ideia principal, o momento em que as “três raças” se unem em prol da terra, ao expulsar os invasores holandeses.

Pedro Américo utiliza uma abordagem totalmente diferente. Para um conflito ainda vivo na memória, ele preferia mostrar a realidade da batalha, suas mortes, sua violência e o aglomerado de combatentes. São tantos rostos que o espectador é até surpreendido com uma cabeça decepada. São tantos combatentes com suas espadas erguidas e disparos com armas de fogo que as informações se amontoam, bombardeando os olhos e fazendo com que mal se perceba, no canto direito, numa espécie de cabana, uma mulher que tenta salvar duas crianças, juntamente com idosos e jovens.

Ambas as pinturas são obras distintas, feitas por pintores consagrados e colocadas uma ao lado da outra. Aquilo que já levava aos murmúrios apenas ganhou uma dimensão mais destacada quando os jornais trataram do assunto diariamente, informando inclusive o número de pessoas que visitavam as obras (GUARILHA, 2005, p. 14), somando o total de 60 mil indivíduos (SCHWARCZ, 2013, p. 31).

Vários grupos surgiram, manifestando-se em defesa de seu pintor preferido enquanto buscavam acusações e defeitos na tela do outro, para diminuir sua importância. A *Questão Artística* tomou uma proporção pessoal não apenas para os pintores envolvidos, mas também para todos aqueles que se deixavam envolver nas discussões no salão ou nos jornais.

---

<sup>29</sup> Ver Anexos F e G.

Guarilha (2005), em sua dissertação de mestrado, cataloga tudo o que foi publicado nos jornais da época e, fazendo referência à discussão denominada de *Questão Artística de 1879*, também efetua a transcrição de todas as publicações, com o objetivo de facilitar análises posteriores, apesar de apresentar estudos já realizados sobre o tema, simplificando a abordagem e o objetivo de seus autores.

Entre aqueles que Guarilha apresenta como autores que estudaram a *Questão* e sua repercussão por meio midiático, podemos citar Rangel S. Paio que, no trabalho intitulado *Batalha dos Guararapes, seu autor e seus críticos*, faz um levantamento, um ano após a exibição da obra, da repercussão, das críticas em torno da pintura de Victor Meirelles. S. Paio constrói uma narrativa tomada pela emoção e parte em defesa de Victor Meirelles. O autor era amigo do pintor, razão que justifica a maneira como escreveu seu texto, inclusive chegando a publicar cartas entre Victor Meirelles e Araújo Porto Alegre. Selecionou notícias, rebateu as acusações de plágio e, em determinado ponto, apenas se preocupou em analisar a tela em questão como forma de ratificar sua grandiosidade e importância (GUARILHA, 2005, p.16-37)<sup>30</sup>.

De acordo com Guarilha, a mídia da época era dividida entre a defesa e o ataque a ambos os quadros e aos respectivos pintores. Os artigos eram publicados nos *folhetins* e *apedidos*. “Os *folhetins* ocupavam o rodapé dos jornais, em geral, nas três primeiras páginas”. Os “*Apedidos* é como ficou conhecida a parte destinada a artigos de terceiros, pagos pelos próprios autores. Era lá que se desenrolavam as grandes polêmicas, constituindo uma boa fonte de renda para os periódicos”. Em meio às críticas que partiam dos grupos, uma surgiu para os dois pintores: a acusação de plágio (GUARILHA, 2005, p. 11).

Em abril daquele ano, o Dr. Mello de Moraes Filho, no folhetim *Gazeta de Notícias*, chamava a atenção para o cavalo do Duque de Caxias, na pintura de Pedro Américo, como uma cópia de Napoleão em Arcole, do pintor Andrea Appiani (SCHWARCZ, 2013, p. 91). Após essa ofensiva, outras se sucederam contra pinturas de Victor Meirelles, nas quais o “Dr. Y”, em *O Repórter*, acusava a *Primeira Missa no Brasil* de ser uma cópia da *Messe en Kabylie*, de Horace Vernet; *Moema* de ser plágio de *Virgínia morta na praia*, de Isabey; e, no quadro da *Batalha dos Guararapes*, de a mão fechada ser a mesma do retrato do coronel Tibúrcio e fazer parte dos estudos a lápis de Julien (SCHWARCZ, 2013, p. 92).

---

<sup>30</sup> Mais informações sobre os estudos acerca da *Questão Artística de 1879*, ver GUARILHA, 2005.

Entre trocas de ofensas e acusações de plágio, Pedro Américo recebeu o maior número de acusações desse tipo. Outros críticos ainda apontaram que a *Batalha do Avaí* seria cópia da *Batalha de Montebello*, gravura de Gustave Doré. Ainda sobre a tela de Américo, foi salientado que o cadete Serafim seria o mesmo da ilustração *Bataille de Comiers*, no livro *Histoire de la guerre de 1870-1871*; que o general Osório seria copiado do painel de Paulo Delaroche, *Carlos Magno atravessando os Alpes*; e que um oficial caído, que está no centro do quadro de Américo, seria a cópia da morte do Comandante de Dampierre, a estampa 36 do livro *Guerra e a Comuna*, de A. Darlet (SCHWARCZ, 2013, p. 91-96).

Muito foi dito na época sobre os pintores terem plagiado seus quadros de obras de outros artistas. No entanto, Schwarcz diz que, segundo Jorge Coli, Américo e Meirelles não teriam plagiado, mas sim citado suas referências em suas telas.

Apesar das farpas e insinuações trocadas entre aqueles que defendiam Meirelles ou Pedro Américo, os dois artistas estavam muito longe de copiar, ou simplesmente plagiar obras de outros pintores. Como explica Jorge Coli, a *citação* e a referência não podiam naquele momento ser entendidas como falta de imaginação por parte do artista e muito menos como uma tentativa velada e desautorizada de cópia. A citação era, na verdade, um meio de mostrar como aquele elemento preexistente poderia ressurgir em outro contexto. A cópia não era prática execrada, ao contrário, era entendida como uma forma de enaltecimento. Ou seja, referir-se pictoriamente a outra obra era uma maneira de homenageá-la e de elevar o valor daquela que se estava realizando. Esse procedimento, dentro da pintura de História, era legítimo em relação à natureza do gênero. Os achados insígnies voltavam, incorporados nas obras mais ilustres. Por esse motivo, nos comentários e anotações que faziam de suas obras, os artistas não deixavam de mencionar as telas às quais recorreram na sua produção artística. Por isso, também, as telas se citavam umas às outras, num movimento metafórico e de autoelevação. Desse modo, a cultura visual mostrava-se tão importante quanto a invenção. (SCHWARCZ, 2013, p. 92)

Assim, considerando-se o usual à época, compreende-se melhor a importância das citações nas obras de arte realizadas por Victor Meirelles e Pedro Américo, fato este que não foi muito bem aceito por seus contemporâneos e que resultou em motivos para os críticos acusarem a ambos de desonestidade na execução de suas pinturas, ampliando a repercussão gerada naquela exposição.

Victor Meirelles era essencialmente um colorista: em suas pinturas “a cor é um dos fatores dentro da construção pictural, onde possui papel constitutivo” (COLI, 2005, p. 47), criando oposições sem contrastes fortes, de modo que a tela era “mapeada cromaticamente”, efetuando as passagens de plano. O pintor seguia um perfil neoclassicista em suas pinturas.

Devido a esse fato, é recorrente nas obras do catarinense o cuidado com os processos neoclássicos, como a preocupação com os desenhos e a precisão anatômica dos personagens. No neoclassicismo, os desenhos eram essenciais para os estudos, um fator determinante para a montagem das telas. Contudo, o desenho aqui especificado não seria o croqui rápido de esboço, mas sim o desenho cuidadoso, lento, com contornos aplicados e firmes, até o ponto de se ensaiar paulatinamente cada parte componente dos personagens e da paisagem. A precisão anatômica atrelada ao desenho correspondia aos inúmeros estudos do físico dos personagens, ao ponto de se desenhar toda a estrutura anatômica deles, para então se incorporar as vestimentas por cima da musculatura (COLI, 2005, p. 49-50).

Guiado pelos ensinamentos de seu mentor, Manuel de Araújo Porto Alegre, Meirelles recebia instruções e críticas sobre suas cópias enquanto estava realizando estudos na Europa. No trecho de uma carta de Porto Alegre endereçada a Meirelles, o mestre realiza uma crítica ao personagem do algoz, na tela a *Degolação de São João Batista*, que o pintor produzira e enviara da Europa ao Rio de Janeiro, como meio de confirmação da execução de suas atividades discentes:

A figura do algoz tem boa cabeça; o pescoço, o tórax e o abdômen estão sofrivelmente modelados e melhor coloridos, porque não têm tons sujos, porém, parece-me que há uma falhazinha miológica na região intercostal. O braço direito, no que toca o antebraço, não está mau, porém não está acentuado com energia, nem tem clareza na musculação: o deltoide deveria ser mais fibroso, assim como mais marcado o tríceps braquial; quanto ao antebraço, punho e mão, esses não foram estudados com tanto amor como o tórax e o abdômen. [...] As pernas parecem curtas, e um tanto inertes no modo de acentuar a musculação: o que está perfeitamente modelado é a parte externa de região poplíteia e, sobretudo, a inserção posterior do tríceps da coxa. (GALVÃO *apud* COLI, 2005, p. 51)

O texto evidencia a preocupação permanente com os mínimos detalhes da anatomia dos personagens representados, uma das características do neoclassicismo, como já salientamos. No entanto, a tela da *Degolação de São João Batista*, a mesma que protagoniza a crítica de Porto Alegre contra Victor Meirelles, é um caso excepcional. Quando Meirelles chega a Roma, está se iniciando o período da Reforma dos Nazarenos, que se tornam os Puristas, um grupo de pintores que visava negar algumas características neoclássicas:

O que está assinado na carta como defeito de pintor aprendiz, em verdade é a escolha de uma estética que nega a eloquência neoclássica: gravidade e recolhimento nos personagens, abstração nas linhas, simplificação dos volumes, abandono da anatomia e da observação em benefício de uma específica espiritualidade. Meireles foi penetrado pelas novidades do

PURISMO, e produziu, no seu primeiro ensaio romano, um evidente quadro purista. (COLI, 2003, p. 22)

No entanto, essa escolha desagradou Porto Alegre. Com isso, Meirelles decide retornar aos moldes clássicos e envia mais estudos e a tela *Flagelação de Cristo*, onde fica evidente o cuidado com a forma anatômica e a perfeição na sua estrutura; percebe-se a minúcia ao se destacar a força física exercida pelo personagem.

A ausência de dinâmica e movimento nos quadros de Victor Meirelles integra a tradição neoclássica, em que a parcialização e o acabamento seguem uma metódica recomposição do todo (COLI, 2005, p. 48). A tela é projetada paulatinamente num processo demorado no qual se segue a montagem das etapas, que devem ser claramente moldadas e isoladas, procedimento que exigia uma paciente reflexão e execução para um resultado claro e compreensivo das disposições dos elementos que comporiam a imagem. Entrementes, sua fase purista não foi totalmente perdida:

A pintura linear dos NAZARENOS e PURISTAS não desdenhava, de modo nenhum, a paisagem. O delicado tratamento da natureza, presente em *Guararapes*, na *Primeira Missa*, em *Moema*, e sobretudo nos *Panoramas do Rio de Janeiro* – onde o princípio do esboço permite a liberdade da execução, a emocionante precipitação atmosférica de tensas pinceladas, no dizer de Alexandre Eulálio – encontra também a sua gênese formadora no meio romano. Por Minardi, e pelo estímulo oferecido pelo ambiente romano, Meireles chegou à soberba maestria da fusão das cores na espessura do ar. (COLI, 2003, p. 21, grifos do autor)

Nas telas que Meirelles trabalha, a natureza é sempre bem cuidada, planejada. Em *Estudo para o Combate Naval do Riachuelo*, é possível observar a pequena vegetação no canto inferior esquerdo da tela, alertando sobre a proximidade com a margem. Além disso, no alto, o céu límpido aparece em meio à atmosfera tensa do conflito armado.

Victor Meirelles é responsável por um considerável número de obras, porém, infelizmente, muitas foram totalmente perdidas com o tempo, outras foram vítimas do total descaso ou degradação por falta de conservação. Não obstante, Meirelles foi além da pintura, em 1886, ao criar juntamente com o belga Henri Charles Langerock (1830-1915), a empresa de Panoramas Meirelles & Langerock, intencionando exibir os encantos do País na Europa, uma forma de demonstrar a grandiosidade e beleza brasileira para aqueles que não a conheciam. Primeiro, a firma expôs o *Panorama do Rio de Janeiro* em Bruxelas; depois na Exposição Universal em 1889, em Paris; e por fim no Rio de Janeiro. A mesma rotunda expôs



o *Panorama da Entrada das Forças Legais*, e em seguida exibiu o *Descobrimento do Brasil* comemorativo por seus 400 anos (COELHO, 2007).

Depois da saída do belga do empreendimento, Victor Meirelles decide continuar sozinho com a empresa, sem sucesso. Ele conheceu o auge e o esquecimento ainda em vida, principalmente após a Proclamação da República: Meirelles era um nome muito ligado à monarquia e seu perfil conservador reforçou suas opiniões. Com isso, o pintor catarinense foi totalmente esquecido pela sociedade artística no final da vida. Com a falência da empresa de panoramas e sem ter onde guardá-los, em 1902, Victor e sua esposa Rosália decidem doá-los à União (TURAZZI, 2009, p. 20). Contudo, eles foram abandonados e totalmente perdidos por falta de manutenção.

Após a morte do pintor, sua viúva, Rosália Meirelles de Lima, doou todos os seus desenhos para a Escola Nacional de Belas Artes, antiga AIBA, que recebeu esse nome após a República. Posteriormente os desenhos foram transferidos para o Museu Nacional de Belas Artes:

Infelizmente, o imenso acervo, 768 desenhos, hoje sob o cuidadoso zelo do MNBA, chegou a nossos dias em estado precário. Quando passaram à propriedade da Escola de Belas Artes, ao que parece, não mereceram os devidos cuidados. [...] Vermes e ratos danificaram-nos irreparavelmente, com furos e buracos, devido ao abandono injustificável nos porões da Escola. Apenas com um conservador, mal podia a Escola dar, precariamente, assistência à sua pinacoteca. (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 89)

A preocupação com o legado de Victor Meirelles ganhou adeptos de forma lenta. Em 15 de novembro de 1952, foi inaugurado o Museu Victor Meirelles, abrigado no antigo sobrado em que o pintor viveu com seus pais. Lá, foram organizadas e expostas várias obras artísticas, não apenas de Meirelles, mas também obras de alguns outros artistas, com o objetivo de preservar e cuidar não apenas de algumas obras, mas também da memória de sua trajetória acadêmica. A coleção que o Museu Victor Meirelles mantém é resultado de doações tanto do Museu Nacional de Belas Artes quanto de particulares que possuíam obras do pintor.



### 3. AS CORES DA GUERRA DO PARAGUAI POR VICTOR MEIRELLES

#### 3.1 – Contexto histórico do conflito (1864-1870)

Compreender o contexto histórico da Guerra do Paraguai se faz imprescindível para a construção de uma análise mais aprofundada da tela *Combate Naval do Riachuelo*. Primeiramente, é preciso atentar para as causas que levaram ao conflito armado e também como evoluíram os acontecimentos, as batalhas e as questões políticas, especialmente no que se refere à atuação da Marinha do Brasil, justificando a escolha que a instituição fez de delegar a representação visual de sua atuação no cenário da guerra às tintas de Victor Meirelles.

Na segunda metade no século XIX, o Brasil era o único regime monárquico no continente, convivendo com as repúblicas sul-americanas. Sua estrutura eminentemente agrária dava certa autonomia ao poder central, situação que fazia o país se sobressair economicamente em relação às demais regiões conflitantes. Ao evitar a fragmentação, ao contrário do que ocorrera no restante da América Latina, o Império do Brasil abarcava um vasto território unificado, contrastando fortemente com as instáveis repúblicas que lutavam pela região do Prata. No entanto, assim como os outros conflitantes, o Brasil continuava com a mesma dependência em relação ao mercado externo, aparecendo apenas como exportador de produtos primários dependentes do crédito estrangeiro, para levantar fundos (TORAL, 2001, p. 30).

A região do Prata possui um extenso histórico de conflitos. A província de Cisplatina pertenceu ao domínio do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e reconheceu a autoridade de D. Pedro I apenas pelas armas: a resistência resultou em três anos de conflito armado (1822-1825), após o qual o novo Estado se tornou uma república independente. Contudo, o Império do Brasil e as Províncias Unidas do Rio da Prata reconhecem a independência do Uruguai apenas em 1828 (TORAL, 2001, p. 43). O Império brasileiro voltou a intervir no país em 1851, no conflito contra Oribe, e em seguida o país conheceu um período de doze anos sem interferências brasileiras até o momento em que os assuntos internos passaram a comprometer interesses de brasileiros que lá residiam, especialmente fazendeiros gaúchos, principal estopim para a Guerra do Paraguai (FIGUEIRA, 2001, p. 17).

O Paraguai passou por um período de isolamento entre 1811 e 1840, quando estava sob o governo do ditador perpétuo José Gaspar Rodríguez de Francia. A atitude foi tomada como maneira de defender a independência do território que, anteriormente, pertencia ao vice-

reino do Rio da Prata – estabelecido pela Espanha, ainda em 1776. Após a morte do ditador em 1840, duas juntas militares e um Consulado foram compostos e, posteriormente, o Congresso elegeu Carlos Antonio López como presidente da República, governante que manteve o autoritarismo francista. O Paraguai começou, então, a participar de forma mais atuante nos acontecimentos platinos. Carlos López, pai de Francisco Solano López, chefiou o país até sua morte, em 1862. O herdeiro assumiu o governo aos trinta e seis anos e, para que isso fosse possível, o Congresso foi convocado e baixou o limite de idade para a ocupação do Executivo de 40 para 30 anos (DORATIOTO, 2002, p. 24-40).

Ainda no ano de 1862, aconteceu a reunificação argentina liderada pelo liberal Bartolomé Mitre, e revoltas regionais perduraram até 1870. Aproveitando-se dessa situação, Solano López “procurou aproximar-se das províncias onde havia resistência a Buenos Aires: Corrientes e Entre-Rios” (TORAL, 2001, p. 51). Enquanto isso no Uruguai:

[...] o presidente *blanco* Bernardo Berro seguia uma política tendente a diminuir a força do Império do Brasil e da Argentina nos assuntos internos do país. Recusou-se a renovar o Tratado de Comércio e Navegação em 1861, eliminando privilégios comerciais do Império. Passou a taxar a exportação de gado em pé para o Rio Grande do Sul, atingindo em cheio interesses dos charqueadores gaúchos. Começou a combater, também, o trabalho escravo utilizado por brasileiros proprietários de fazendas no Uruguai, o que tornava seus custos menores que os do charque produzido no Uruguai. (TORAL, 2001, p. 51, grifos do autor)

A situação política naquela região ao sul do continente ficava cada vez mais delicada. Alianças começaram a ser formadas em prol de objetivos em comum; o presidente da Argentina, Mitre e os liberais já haviam recebido apoio dos *colorados* quando exilados sob Rosas. Paralelamente, o Império brasileiro visava o interesse de fazendeiros gaúchos que residiam no Uruguai e simpatizavam com a causa dos *colorados*. Consequentemente, esses estancieiros também eram reprimidos pelos *blancos*. Por esses fatores, Argentina e Brasil tinham interesses na deposição do presidente *blanco* do Uruguai.

Havia no Prata, então, dois blocos principais de alianças. De um lado, López do Paraguai, os governos que faziam oposição a Mitre na Argentina, como Entre-Rios e Corrientes, e o governo *blanco* do Uruguai. Do outro lado, o Império do Brasil, o governo de Mitre e a oposição *colorada* do Uruguai. O primeiro bloco opunha-se à política hegemônica de Buenos Aires e Rio de Janeiro, cabendo ao Paraguai o maior peso militar das forças que o compunham. López via o Paraguai como uma “terceira via” às forças políticas da região. Do outro lado, Brasil e Argentina acertavam os ponteiros para um projeto de hegemonia compartilhada na região, eliminando

obstáculos e resistências regionais aos seus projetos centralizadores. (TORAL, 2001, p. 52, grifos do autor)

A existência do Paraguai e Uruguai era a garantia da não nacionalização dos rios platinos pela Argentina, fator que complicaria a navegabilidade na região. O Império brasileiro utilizava a via fluvial para fazer regular contato do Rio de Janeiro com o isolado Mato Grosso – “a navegação era feita com barcos que penetravam o estuário do Rio da Prata, subiam pelos rios Paraná e Paraguai, e passavam por Assunção até chegar a Cuiabá” (DORATIOTO, 2002, p. 28). Por isso, o Brasil apoiava a facção liberal, no caso, os *colorados*. O grupo era aberto ao comércio exterior, ou seja, aceitava a livre navegação nos rios, o que correspondia aos interesses brasileiros (DORATIOTO, 2002, p. 28).

O Brasil passava por um período delicado na política e economia<sup>31</sup>: em 1862, com a Questão Christie<sup>32</sup>, o Brasil rompeu relações com a Inglaterra. Quase ao mesmo tempo, em 1864, o Uruguai passou a ser governado por um membro do partido *blanco*, Atanásio Aguirre, enquanto a oposição, os *colorados*, era guiada por Venâncio Flores. Com Aguirre no poder, a repressão aos *colorados* e gaúchos persistiu. Naquele momento, o general Antônio de Souza Neto, o Barão de Jacuí, seguiu para o Rio de Janeiro, para levar queixas de brasileiros que estavam sendo afetados diretamente pelas determinações do Uruguai. Mediante os fatos, houve uma séria cobrança por parte dos gaúchos para que o imperador tomasse alguma providência no caso (FIGUEIRA, 2001, p. 17). Justamente naquele período, o Império passava por uma crise econômica, resultando na falta de crédito e dinheiro na praça, atrelada aos desdobramentos da Questão Christie. O governo decidiu tomar a defesa dos interesses brasileiros como uma maneira de apaziguar a situação política interna, tendo em vista que a opinião pública<sup>33</sup> solicitava a intervenção no Uruguai. Outro fator que precipitou o conflito foi o receio que o governo brasileiro tinha de que essa situação na fronteira reavivasse o sentimento de autonomia dos gaúchos, reacendendo os ânimos farroupilhas, já que os gaúchos estavam determinados contra os *blancos* (TORAL, 2001, p. 51).

---

<sup>31</sup> Mais informações sobre o período, ver: DORATIOTO, 2002, p. 23-96.

<sup>32</sup> A Questão Christie foi o momento em que o Império do Brasil rompeu relações com a Inglaterra, quando o diplomata William Douglass Christie, respondendo por sua pátria, exige indenização do governo brasileiro após o saque de um navio inglês naufragado no Rio Grande do Sul, além de satisfações por oficiais ingleses serem presos no Rio de Janeiro. Estes, por embriaguez, haviam chegado a desacatar autoridades brasileiras. Então, o diplomata ordena à frota britânica o fechamento da Baía de Guanabara, e o imperador, sem saída, é forçado a pagar (TORAL, 2001, p. 40-41).

<sup>33</sup> Utilizamos o conceito de opinião pública de acordo com o proposto por Marco Morel (1998).

Com a visita do Barão de Jacuí, D. Pedro II decidiu enviar, em missão ao Uruguai, o político José Antônio Saraiva, a fim de tentar o “último apelo amigável”; eivado de rígidas exigências, como “o pagamento dos prejuízos reclamados pelos brasileiros e a punição dos responsáveis pelas violências. Se as exigências não fossem atendidas, o Brasil iniciaria imediatamente represálias contra o governo daquele país” (FIGUEIRA, 2001, p. 18). Antes de entregar o provocante ultimato ao governo *blanco*, dando apenas seis dias para o cumprimento das exigências, Saraiva tentou negociar a paz na região juntamente com outros políticos, para que não se chegasse ao conflito armado, como Divalte Figueira salienta:

Saraiva não era o único a pensar assim. Coincidentemente, com a mesma intenção dele, haviam chegado a Montevideu o ministro das Relações Exteriores da Argentina, Rufino Elizalde, e o embaixador inglês na Argentina, Edward Thornton. A intervenção desses diplomatas, aos quais se juntou o uruguaio Andrés Lamas, tornou possível um princípio de acordo entre Aguirre e Flores, o qual todavia não se consolidou, e no dia 7 de julho os negociadores deram sua mediação por encerrada. (FIGUEIRA, 2001, p. 19)

Entrementes, é importante destacar que López havia se oferecido para mediar a conciliação diplomaticamente, já que anteriormente havia mediado com sucesso a guerra civil argentina. Sua oferta foi desconsiderada e o ditador viu a ação como uma afronta (IZECKSOHN, 2009, p. 393). Ofendido, López saiu em defesa do Uruguai e questionou a intervenção brasileira, assim como acusou Mitre de instigar a revolta *colorada*. O governo paraguaio protestou junto à Legação Imperial em Assunção e ameaçou tomar postura mais ativa sobre o assunto (TORAL, 2001, p. 53), acenando com a possibilidade de declarar guerra contra o Brasil, se suas tropas imperiais invadissem o Uruguai.

Desconsiderando as ameaças de López, as tropas brasileiras receberam ordens, em setembro de 1864, para invadir o Uruguai, ocupando a vila de Salto e Paissandu, reconhecendo Flores como parte beligerante (DORATIOTO, 2002, p. 61). Logo em seguida, já em outubro, o vice-almirante Joaquim Marques Lisboa (Barão de Tamandaré) assina o Acordo de Santa Lúcia com Venâncio Flores, acordo esse que estabelecia a cooperação entre as forças de ambos os lados, tendo em vista que qualquer frente que tentasse sozinha depor as forças uruguaias não o conseguiria. Por isso, havia a necessidade de cooperação entre as duas nações para que o objetivo comum de *colorados* e brasileiros fosse atingido, como destaca Figueira:

A Armada de Tamandaré tomou o porto de Salto e assediou o porto de Paissandu, ambos no Rio Uruguai. Em dezembro, entraram em território oriental as tropas comandadas pelo general João Propício Mena Barreto (barão e, mais tarde, visconde de São Gabriel) que colaboraram na tomada de Paissandu. Em seguida, forças de terra e mar sitiaram Montevideú. A partir desse momento, a causa de Aguirre estava perdida. [...] Nessa ocasião (dezembro de 1864), chegava à capital argentina José Maria da Silva Paranhos (futuro visconde de Rio Branco), o novo encarregado de dirigir os interesses diplomáticos do Brasil no Prata. Simultaneamente, Aguirre deixava o poder em Montevideú, sendo substituído pelo presidente do Senado. Com este negociou Paranhos um acordo de paz, o Convênio de 20 de Fevereiro, que permitiu uma solução para o conflito: as forças aliadas entraram em Montevideú sem violência, o poder foi entregue a Venâncio Flores e este concordou em atender às reclamações do Brasil. (FIGUEIRA, 2001, p. 18)

López iniciou suas ações militares contra o Brasil em novembro, quando apreendeu o navio mercante *Marquês de Olinda*, que levava o novo presidente da província de Mato Grosso, Carneiro de Campos, para assumir seu cargo, segundo informações passadas por jornais do Rio de Janeiro. O navio também levaria um carregamento de armas e munição àquela província e, por isso, o Paraguai teria apreendido a embarcação, com vistas a tomar posse da carga. No entanto, o vaso de guerra só conduzia documentos, alimentos e pouco armamento, além de uma certa quantia em dinheiro. Após a apreensão, a carga foi confiscada e a tripulação aprisionada. Efetivada a ocupação brasileira no Uruguai em cooperação com os *colorados*, o Paraguai declarou guerra ao Império e invadiu o Mato Grosso:

[...] uma expedição fluvial paraguaia desembarcou na cidade de Coimbra, atual Mato Grosso do Sul, iniciando a invasão daquela província. Rapidamente a maior parte do território oeste mato-grossense caiu em mãos paraguaias, até porque não havia preparo militar prévio para resistir a uma invasão em larga escala. As populações do sul e do oeste da província fugiram para áreas mais seguras, porém, como não havia plano de evacuação nem expectativa de invasão iminente, muito menos meios de transporte capazes de agilizar desocupação eficiente, essas fugas foram marcadas pela fome e pela improvisação, levando à destruição da infraestrutura produtiva e à perda de muitas vidas por inanição e doenças. (IZECKSOHN, 2009, p. 395)

Com uma localização geográfica complicada, a província do Mato Grosso mantinha contato com o Rio de Janeiro apenas por via fluvial e marítima. Consequentemente, após a invasão paraguaia, a comunicação com a Corte, que já era deficiente, ficou ainda mais restrita. Vias interioranas seriam estabelecidas paulatinamente, mas esse foi um processo demorado, que não correspondeu de imediato às necessidades daquele momento crítico para o governo imperial (IZECKSOHN, 2009, p. 395).

Com o saque feito na província do Mato Grosso, os paraguaios conseguiram munições e suprimentos básicos para manter o primeiro momento do conflito armado. Logo após, pediram permissão a Buenos Aires para passar com suas tropas por Corrientes, a fim de combater forças brasileiras no Rio Grande, além de haver a possibilidade de unirem forças aos *blancos* no interior do Uruguai. Porém, Mitre nega a permissão e se declara neutro, e o ditador paraguaio sugere uma aliança entre Brasil e Argentina, declarando então guerra aos argentinos e invadindo Corrientes e Misiones (TORAL, 2001, p. 54). É preciso destacar que Corrientes já mostrava simpatia para com a causa paraguaia, no entanto, após a ação de López, invadindo e devastando a região, esse apoio foi perdido.

O regime ditatorial paraguaio era sustentado por uma economia centralizadora num país formado predominantemente por uma população indígena, fatores que, somados à estratégia utilizada durante as invasões, sempre muito violentas, gerava muita repercussão negativa das atrocidades dos agressores, causando medo na população que estava à mercê do conflito. Segundo Izecksohn, essas características dos inimigos os colocavam em contraste com o Império, gerando a ideia de que os brasileiros teriam a “missão” de defender a honra nacional, ultrajada com a invasão paraguaia, expulsar os invasores, depor o ditador e, posteriormente, “levar as conquistas da civilização para a república guarani” (IZECKSOHN, 2009, p. 397). Seguindo essa linha de raciocínio, o mesmo Izecksohn destaca que foi justamente a partir desse primeiro momento de confronto bélico que houve intensa repercussão social, com o objetivo de efetivar a unidade nacional em prol da luta contra o inimigo:

A intensidade e a frequência das manifestações populares durante o primeiro semestre de 1865 e o espaço reservado às notícias da guerra nos jornais de todo o país demonstram a consolidação do sentimento de patriotismo. Nesse *páthos* enraizavam-se tanto a repulsa pela invasão sem declaração prévia de guerra quanto o senso de pertencimento a um recorte territorial cuja consolidação datava de apenas duas décadas. Sociedades patrióticas foram espontaneamente estabelecidas em todas as províncias, com coletas de donativos e organização de grupos de voluntários. Ainda que a maioria da população visse com desdém a possibilidade do serviço militar, a primeira onda do recrutamento forneceu contingente adequado para a expulsão das forças paraguaias do território do Rio Grande do Sul. (IZECKSOHN, 2009, p. 397, grifos do autor)

Apesar da repercussão dada ao conflito pelos jornais, que conseguiram mobilizar a população no primeiro momento da refrega, havia receio da sociedade em relação ao serviço

militar, já que este tradicionalmente não era visto com bons olhos, por ser destinado aos desordeiros:

O serviço militar era considerado um castigo, uma degradação, quer pelos soldados do Exército serem compostos por aqueles vistos como desclassificados pela elite, quer pelas más condições de vida nos quartéis. Neles, havia punições corporais para as faltas dos soldados; a remuneração era a mesma desde 1825, quando a moeda valia o dobro em relação a 1865; a tropa recebia apenas uma refeição por dia; as acomodações nos quartéis eram péssimas e o armamento antiquado. (DORATIOTO, 2002, p. 111)

Ao longo do processo de formação do Brasil, a própria população não participava efetivamente da defesa do território: “Durante os primeiros 30 anos do Império, a norma foi contratar tropas estrangeiras para combater pelo Brasil” (CUNHA, 2000, p. 23). Esse tipo de procedimento remontava ao governo de D. João VI, já que o monarca trouxe uma tropa bem equipada de soldados regulares portugueses para o controle do território. Paulatinamente os militares portugueses foram substituídos por brasileiros; entretanto, a necessidade de uma equipe bem preparada fez com que se tornasse comum a contratação de mercenários, assim como se adquiria armas de artilharia e engenharia de fora, deixando a violência nas mãos de outrem<sup>34</sup>.

No entanto, em 18 de agosto de 1831, foi criada a Guarda Nacional, com a finalidade de “defender a Constituição, a liberdade, a independência e a integridade do Império, manter a obediência às leis, conservar e restabelecer a ordem e tranquilidade públicas e auxiliar o Exército de Linha na defesa das fronteiras e costas” (CUNHA, 2000, p. 26). O contingente recrutado para a Guarda Nacional estava sob o comando das autoridades locais, correspondendo à elite escravista, e aos poucos passou a ganhar mais visibilidade do que o próprio Exército, que passara a tomar conta das fronteiras do Império, ou seja, tornava-se cada vez mais distante e marginalizado. O Exército passou a complementar a Guarda Nacional, que assumia a frente da cena em disputas regionais. Entretanto, com o evento da Guerra do Paraguai, o Exército não tinha efetivo suficiente para realizar suas funções e defender as fronteiras e, nesse caso, a Guarda Nacional foi convocada a se unir ao Exército. Contudo, por não ser uma ação obrigatória, muitos recrutas e oficiais fugiam dessa atividade. A esse respeito, Doratioto destaca:

---

<sup>34</sup> Para mais informações sobre o período, ver: CUNHA, 2000, p. 19-64.



Um decreto de governo imperial, de 21 de janeiro de 1865, convocou 15 mil guardas nacionais, divididos em cotas distribuídas entre as províncias, para fortalecerem o Exército no Sul do Brasil. Verificou-se, então, ampla resistência desses milicianos a cumprir seu dever. Em Pernambuco, cuja cota era de 2424 guardas nacionais, houve resistência de todos os batalhões a enviar os convocados e, destes, boa parte desertou. Como Santa Catarina ainda não preencher a sua cota em 1866 e, como essa situação ocorria “por quase toda a parte”, o presidente dessa província concluiu que a Guarda Nacional tinha “pouca utilidade prática”. A Paraíba, em 1866, também não completara sua cota de guardas nacionais, e o mesmo ocorreu, em 1867, no Rio de Janeiro, onde o presidente relatava “sérios esforços” para completar o efetivo desses milicianos destinados a lutar no Paraguai. Idênticas dificuldades foram relatadas pelos governos de Minas Gerais e do Rio Grande do Norte. Foi uma raridade a boa disposição dos membros da Guarda Nacional da Bahia e de Goiás para cumprirem com suas obrigações militares. (DORATIOTO, 2002, p. 112-113)

A maioria dos membros da Guarda Nacional não se apresentava e pedia dispensa para participar da frente de combate. Muitos acabavam enviando alguém em seu lugar, muitas vezes por meio de contrato, em que o membro da Guarda pagava uma quantia para aquele que assumia suas obrigações na tropa (DORATIOTO, 2002, p. 113). Da mesma forma, muitos senhores enviavam escravizados em seu lugar para lutar pela nação. Vale salientar que, numa sociedade em que o trabalho militar era marginalizado e destinado aos “indesejados sociais”, o resultado foi a existência de um contingente armado reduzido, além de a atividade militar ser fortemente renegada pela própria cultura. Era uma situação delicada para o Império, que adentrava numa guerra e se via forçado a implantar impopulares para aumentar o contingente das tropas ao seu serviço, como salienta Marco Antonio Cunha:

A necessidade de arregimentar grandes contingentes fez emergir a “cultura da guerra”. Para enfrentar a ameaça que se figurava iminente à sua soberania, o Estado Imperial se viu obrigado, em desacordo com os dispositivos constitucionais, a desenvolver uma estratégia de recrutamento com forte apelo para o sentimento nacional, que exigiu a ampliação do conceito de cidadania, estendendo-o aos segmentos marginalizados da sociedade. O Exército, por sua vez, perdia o estigma de reunir em suas fileiras desocupados, vagabundos e malandros e passava a ser reconhecido como uma instituição de extrema relevância. Seus integrantes não mais seriam apontados como desqualificados. Eram, a partir de então, soldados, ou seja, cidadãos patriotas. (CUNHA, 2000, p. 63)

Já que recrutar os menos favorecidos não era suficiente, o quadro devia ser modificado. Ser um soldado do Exército era, regra geral, sinônimo de castigo e humilhação social, concepção que precisava ser mudada e se transformar em sinônimo de patriotismo.

Então uma medida foi tomada, arregimentando a Guarda Nacional em Corpos de Voluntários da Pátria, para que esses soldados, em maior número, atuassem contra o inimigo. Além disso, qualquer pessoa poderia se alistar como voluntário. Os Corpos de Voluntários também representavam um espaço diferente do Exército, já que este último não era considerado convidativo para ninguém. O próprio Imperador D. Pedro II se alistou como voluntário número um, o que representava a igualdade entre todos os brasileiros diante da luta contra López e suas tropas:

De fato, a mobilização dos seis primeiros meses de 1865 surpreendeu as autoridades. Afluíram voluntários de várias partes do território, chegaram donativos de diferentes grupos sociais, incluindo imóveis, dinheiro, serviços e escravos, que eram libertos sob a condição de servir. A perspectiva de uma guerra curta, que se definiria a partir de algumas batalhas decisivas, motivara a maioria dos voluntários, que partiam para o que acreditavam ser aventura breve, oportunidade de conhecer realidades diferentes de suas cidades e vilas. Motivava-os também a promessa de terras, empregos públicos e pensões, feita aos Voluntários da Pátria. Essa mobilização teve caráter nacional, envolvendo províncias do Norte e do Nordeste que distavam milhares de quilômetros das áreas de conflito. Esses soldados eram enviados à corte, para depois partir rumo ao Uruguai, onde continuava a guerra civil. (IZECKSOHN, 2009, p. 399)

É preciso salientar que, naquele contexto inicial do conflito, acreditava-se que a guerra seria curta: o Império tinha a convicção de que não seria preciso muito tempo para obter a vitória, e isso também motivou o impulso para recrutar o máximo possível de voluntários. Foi preciso começar com a disseminação do sentimento de nacionalismo e o dever de ser um voluntário para lutar por sua pátria e, a partir de então, recompensas foram prometidas, já que apenas o apelo ao patriotismo não estava obtendo os resultados desejados. Soldo, terras, emprego e alforria eram os prêmios que moviam voluntários, como Doratioto tão bem descreve.

[...] o governo imperial criou, por decreto do dia 7 de janeiro de 1865, os corpos dos Voluntários da Pátria. Nestes podiam alistar-se, por livre vontade, cidadãos entre dezoito e cinquenta anos para servir no Exército. Para estimular o alistamento, oferecia-se aos voluntários, além do soldo normal dos soldados das forças regulares, de quinhentos réis diários, uma gratificação de 300 mil réis ao darem baixa no final da guerra. Nesse momento os voluntários teriam direito, ainda, a terras, na extensão de 49 500 metros quadrados, nas colônias militares e agrícolas existentes em diferentes pontos do Brasil. Ao voluntário garantiam-se, também, promoções por bravura, meio soldo se ficasse inválido e, em caso de morte, pensão nesse valor para herdeiro indicado à vontade. Em agosto de 1865, as vantagens concedidas aos voluntários foram estendidas aos guardas nacionais no teatro

da guerra, as quais representavam para eles um ganho financeiro de meio soldo. As condições vantajosas oferecidas aos Voluntários da Pátria demonstravam a gravidade da carência de soldados no Brasil, onde os cidadãos, no geral, relutavam em ir para o Exército. [...] Alistaram-se cerca de 10 mil voluntários [...]. (DORATIOTO, 2002, p. 114-116)

Num primeiro momento, esses voluntários se alistaram para seguir ao local do conflito, porém não foi pensado como seria o fardamento que os identificaria enquanto Voluntários da Pátria. A desorganização foi tanta que cada governo provincial determinou seu próprio fardamento, o que fez com que alguns se vestissem da mesma forma que a Guarda Nacional, enquanto outros utilizaram um fardamento que era o mesmo trajado pelos Batalhões do Exército de linha (DUARTE, 1981, p. 227). Sem saber como fardar os voluntários e não pensando nas distintas condições climáticas da região do Prata, os comandantes fizeram com que muitos voluntários passassem frio e chegassem a adoecer durante as longas viagens em que estavam à mercê das intempéries, sujeitos a seguir para o combate sem preparo algum numa região da qual não possuíam qualquer conhecimento de geografia.

A questão da identificação das tropas no campo de batalha, obviamente, é o principal motivo para a padronização do fardamento utilizado pelo seu contingente. Não causa espanto, desse modo, que o ministro da Guerra rapidamente interviesse na situação, estabelecendo detalhadamente a vestimenta de soldados e oficiais que compunham os destacamentos dos Voluntários da Pátria (DUARTE, 1981, p. 229-230).

Uniformizados e em campo de batalha, os Voluntários da Pátria continuavam no desafio de permanecer aumentando o número de combatentes, já que estes não eram suficientes para sustentar a guerra que D. Pedro II comandava de longe e que só terminaria com a morte de Solano López, em 1870. Algo precisava motivar os recrutas, principalmente os escravizados, que já correspondiam à maioria da população, especialmente em províncias maiores e também na Corte. A esse respeito, Doratioto salienta:

A dificuldade em preencher os vazios na tropa levou o Império a libertar escravos para lutarem no Paraguai. Por decreto baixado em 6 de novembro de 1866, os “escravos da nação”, do Estado, que servissem no Exército em guerra ganhavam a liberdade, enquanto os donos que libertassem os seus, para esse mesmo fim, eram recompensados com títulos de nobreza. O governo imperial também desapropriou escravos para enviá-los para o Paraguai, pagando indenizações generosas, as quais não deixavam de causar inconvenientes aos fazendeiros, pois era difícil a substituição desse trabalho nas lavouras. O aumento da demanda por escravos elevou seu preço, e cada indivíduo era vendido por dois contos de réis no início de 1868, quando

poucos meses antes o valor de venda não era superior a 900 mil réis. (DORATIOTO, 2002, p. 272)

Alguns escravizados começaram a fugir de seus senhores e se alistar como voluntários e, entre esses, houve aqueles que, durante a empreitada contra o inimigo, fugiam e se refugiavam em localidades distantes daquelas de onde saíram, como forma de se libertarem. Mas também houve aqueles que foram ao campo de batalha, lutaram, retornaram e, ao chegar, sofreram nova tentativa de escravização, por parte de antigos proprietários. Tais ex-militares acabaram criando uma séria dor de cabeça para as autoridades, tendo em vista que todo escravizado que se voluntariasse ganhava, ao retornar, o direito de receber a liberdade por ter lutado pela pátria, passando assim à condição de liberto (CUNHA, 2000).

Em meio aos voluntários por decisão própria, o governo imperial determinou o recrutamento forçado, situação temida pela população pobre e livre, pois entre estes havia poucos isentos dessa obrigatoriedade, como: funcionários públicos, trabalhadores das estradas de ferro, empregados de casas comerciais, homens legalmente casados e arrimos de família, além daqueles que tinham proteção dos chefes locais e podiam manobrar as nuances do recrutamento (IZECKSOHN, 2009, p. 402). Na prática, nem sempre essas pessoas eram realmente isentas e várias foram forçadamente recrutadas, mesmo sendo casadas, arrimos de família ou estando em outra condição que, em tese, as livraria desse infortúnio.

Outro grupo social que se tornou alvo para os recrutadores foram os capoeiras, homens com habilidades físicas, rapidez e força que começaram a seguir para a guerra – alguns espontaneamente, outros através do recrutamento forçado. Esses homens, que geralmente eram pobres e/ou negros, costumavam andar portando pequenas facas ou navalhas e sabiam desferir habilmente golpes em alguém em meio a uma briga, o que os tornava desejados para enfrentar o inimigo. Com isso, o número de capoeiras foi reduzido do seio da sociedade e a prisão por capoeiragem foi praticamente extinguida (CUNHA, 2000, p. 56).

Mediante o alvoroço em busca de cada vez mais combatentes, a Marinha brasileira enfrenta o episódio considerado como a maior batalha naval da América do Sul: a Batalha do Riachuelo, ocorrida em “11 de junho de 1865 na confluência entre os rios Paraná e Riachuelo, próximo à província de Corrientes, na Argentina” (ASSUNÇÃO, 2012, p. 281).

Naquele dia, a frente brasileira era formada por nove vapores, a fragata a vapor *Amazonas* e as canhoneiras *Beberibe*, *Jequitinhonha*<sup>35</sup>, *Belmonte*, *Parnaíba*, *Mearim*, *Araguari*, *Iguatemi* e *Ipiranga* (DORATIOTO, 2002, p. 146). “A bordo dos nove navios, incluindo chefes e oficiais, havia 1.113 praças da Marinha e 1.174 praças do Exército. [...] Desta fôrça tivemos 245 homens fora de combate. A perda dos paraguaios orçou por 1.500 homens” (RUBENS, 1945, p. 58), todas elas sob o comando do Capitão de Mar e Guerra, o almirante Francisco Manuel Barroso da Silva (1804-1882)<sup>36</sup>. A frente paraguaia, liderada por Pedro Inácio Meza, também se constituía por nove embarcações, entre as quais houve adaptação para a guerra, sendo seus nomes “Paraguari, Igurei, Iporá, Salto, Pirabebé, Jejuí, Taquari, Rangel e o Marquêz de Olinda” (SILVA, 2009, p. 31)<sup>37</sup>.

De acordo com os relatos existentes, Solano López havia mandado ordens para que a frota paraguaia seguisse antes do amanhecer para atingir a frente aliada, utilizando o fator surpresa. No entanto, houve atraso no momento da saída e os paraguaios tiveram que passar pelos brasileiros e esperá-los para o combate nas proximidades de Riachuelo. O objetivo não era destruir a esquadra imperial, mas sim capturá-la, para então poder usufruir das embarcações e munições para as próximas batalhas (DORATIOTO, 2002, p. 146-147). As embarcações utilizadas pelo inimigo eram navios mercantes improvisados para a guerra; estes rebocavam as chatas ou baterias flutuantes<sup>38</sup>, que ficavam em áreas mais rasas de forma estratégica.

---

<sup>35</sup> Segundo o Visconde de Ouro Preto (1981), os vapores *Beberibe* e *Jequitinhonha* são classificados como corvetas a vapor, porém, de acordo com o sistema de histórico de navios da Marinha do Brasil, esses vapores são classificados como canhoneiras. Portanto, seguimos a classificação de acordo com o registro na Marinha. Corveta a vapor é um tipo de embarcação semelhante à fragata, porém um pouco menor, possuindo três mastros redondos formados por vinte e quatro peças (ESPARTEIRO, 1976, p. II).

<sup>36</sup> Francisco Manuel Barroso da Silva (1804-1882) nasceu em Lisboa e veio para o Brasil aos cinco anos de idade. Em 1821, formou-se pela Academia da Marinha do Rio de Janeiro, participou de campanhas navais no Rio da Prata, de 1826-1828, e no Pará, em 1836, chefiou a esquadra do Brasil na Guerra do Paraguai. Entretanto, ficou reconhecido por sua vitória na Batalha Naval do Riachuelo, que foi decisiva para evitar que os paraguaios invadissem Entre Rios. Por sua célebre atuação no conflito, o governo imperial, em 1866, lhe concedeu a Ordem Imperial do Cruzeiro e o título honorífico de Barão do Amazonas, por ser o nome da embarcação que comandava. Em 1868, foi nomeado Comandante Chefe da esquadra e, no mesmo ano foi promovido a Vice-almirante, até que, em 1873, foi reformado. Seu nome foi inserido no Livro dos Heróis da Pátria, em 11 de junho de 2005. Disponível em: [http://www.e-biografias.net/barao\\_amazonas/](http://www.e-biografias.net/barao_amazonas/) e <http://www.cultura.df.gov.br/panteao-da-patria/373--almirante-barroso-1804-1882.html> Acesso em 25 de out. 2014.

<sup>37</sup> No item 4.2, explicamos qual a diferença entre as embarcações envolvidas.

<sup>38</sup> Sobre a estrutura das chatas paraguaias, ver o item 4.2.

A batalha do Riachuelo se deu principalmente ao longo da curva o rio Paraná, em frente à foz do riacho do Riachuelo, em uma área de uns seis quilômetros quadrados de extensão e dois de largura. Nesse local, na margem esquerda do Paraná, existem barrancas mais elevadas, denominadas Santa Catalina, e dois quilômetros abaixo, nessa mesma margem, eleva-se o Rincón de Lagraña. Na margem oposta encontra-se o território do Chaco, plano e pantanoso. Existem diversas ilhas nesse trecho do rio, cujo canal navegável, estreito e tortuoso, forçava as embarcações a passarem próximas da margem esquerda. Para atirar sobre os navios brasileiros, os paraguaios colocaram trinta canhões nas barrancas de Santa Catalina, sob o comando de Bruges, e 3 mil soldados no Rincón de Lagraña. (DORATIOTO, 2002, p. 148)

Após acender as fornalhas às 9h25 da manhã, a esquadra imperial segue para o combate contra seu inimigo, que estava mais adiante. O primeiro navio que segue é o *Belmonte* e logo os demais vão a seu encontro, quando, ao se avistar a curva do Rincón Lagraña, é percebida a instalação das chatas e, por trás delas, a vegetação impedia a visualização dos canhões de terra junto ao Riachuelo, que bombardeavam a esquadra imperial. Iniciando o fogo cruzado, o *Jequitinhonha* recebe várias avarias pelas baterias de Santa Catalina e encalha num banco de areia; já o *Belmonte* precisa encalhar propositalmente para não afundar com os danos que sofreu dos canhões inimigos. Justamente nesse momento, a canhoneira *Parnaíba* encosta e tenta rebocar o *Jequitinhonha*, mas tem seu leme partido; três navios paraguaios se aproximam e cercam o *Parnaíba*, atacando-o. Os paraguaios atacam e uma violenta luta é marcada, resultando em muitas mortes de ambos os lados (DORATIOTO, 2002, p. 148-149). Na tela de Victor Meirelles, essa cena é retratada no canto esquerdo, entre a fumaça dos canhões, ponto que desenvolveremos mais no item 4.2. Com *Belmonte*, *Jequitinhonha* e *Parnaíba* sem movimentações a favor, devido às circunstâncias, o almirante Barroso decide fazer uma manobra arriscada para arrasar as possibilidades inimigas. Vejamos nas próprias palavras do almirante:

A pouca largura do canal naquelle ponto não me permittia fazer as evoluções com a presteza desejável, porém, tendo eu a bordo o pratico Bernardino Gustavino, que ha 10 annos está ao serviço nosso, e que se pôde chamar o chefe dos prácticos, subi com a resolução firme de acabar de uma vez com a esquadra paraguay, o que eu teria conseguido se quatro dos seus vapores que estavam mais acima não tivessem fugido. [...] Assim puz a proa sobre o primeiro que mais próximo me ficava e com tal impeto', que o inutilisei completamente, ficando de água aberta e indo pouco depois ao fundo. [...] Segui a mesma manobra contra o segundo que era o *Marquez de Olinda*, e contra o terceiro que era o *Salto*, e a todos elles inutilisei. O quarto' vapor, contra o qual me arremessei, o *Paraguay*. recebeu tal rombo no costado e caldeiras que foi encalhar em uma ilha em frente, para a qual fugio a sua gente, abandonando-o. [...] Em seguimento aprobei a uma das baterias

flutuantes que foi logo a pique com o choque e um tiro. [...] Todas estas manobras foram feitas pelo *Amazonas* debaixo do mais vivo fogo, quer dos navios e chatas quer das baterias e mosquetarias de terra. A minha intenção era destruir por esta fôrma toda a esquadra paraguaya, antes que encalhássemos em movimentos de subida e descida. Mas os quatro restantes, vendo a minha manobra e resolução de aproal-os a todos, trataram de fugir rio acima. [...] Concluída esta faina pelas 4 horas da tarde, tratei de tomar as chatas, as quaes eram logo abandonadas assim que eu dellas me aproximava saltando suas guarnições ao rio, e fugindo a nado para a terra, que estava prxima. (BARROZO *apud* SCHNEIDER, 1902, p. 116, grifos do autor)

Com as manobras realizadas, o almirante conseguiu por as embarcações a pique, além de abalroar o *Marquês de Olinda*, que encalhou num banco de areia. Meza foi morto por um tiro, muitos da tripulação morreram e outros ficaram esperando a ajuda de seus compatriotas, que nunca chegou. A vitória da esquadra brasileira foi importante para o êxito no final da guerra, pois essa batalha permitiu que os brasileiros dominassem a via fluvial, isolando o Paraguai do contato com outras regiões, o que inviabilizou a obtenção de armamentos e mercadorias pelo Prata (DORATIOTO, 2002, p. 150-151).

Em 1868, os brasileiros não aguentavam mais a guerra. Muitos, sem entender o motivo que levava o Imperador a permanecer em combate, fizeram com que os jornais levassem a voz do povo, que pedia paz. Com a economia comprometida por tantos empréstimos feitos à Inglaterra para o financiamento bélico, a sociedade atemorizada pela sombra do recrutamento e os soldados empreitados numa região totalmente desconhecida, a imagem do imperador se transformou. A figura do homem que guiava a nação em prol da pátria vizinha e apoiava as províncias do sul e seus interesses já não fazia mais sentido. O imperador estava contra o ditador, nenhum cedia, e o povo pagava; portanto, a guerra durou mais tempo e, enquanto isso, os brasileiros avançavam e os paraguaios recuavam para se defender.

O imperador, entretanto, insistiu na tomada de Assunção e na deposição definitiva do ditador. Como López também insistisse em continuar resistindo, as próximas etapas seriam as mais dramáticas em termos de perdas de vidas. A população paraguaia foi sendo paulatinamente evacuada, sem que esse movimento contasse com qualquer forma de apoio em termos de infraestrutura. Sem víveres, milhares de civis pereciam nas marchas forçadas, pelos caminhos do interior. Os oficiais brasileiros que conseguiram salvar alguns desses grupos deixaram descrições impressionantes dos cadáveres encontrados ao longo das trilhas das marchas e do estado de prostração física daqueles afortunados que foram encontrados ainda com vida pelo caminho. (IZECKSOHN, 2009, p. 412)

D. Pedro II, com sua ideia fixa na refrega até a captura do ditador paraguaio, utilizou o Poder Moderador para manipular a decisão final, colocando Luís Alves de Lima e Silva (1803-1880), o Marquês de Caxias, do Partido Conservador, no comando das tropas da Tríplice Aliança. Sua experiência na organização de exércitos e habilidade política foram aspectos primordiais para a desenvoltura das tropas aliadas no conflito bélico (IZECKSOHN, 2009).

O Marquês, constatando a fragilidade na preparação dos recrutas, decide paralisar o Exército por um período de dezessete meses exclusivamente para treinamento dos Corpos, treinamento no uso de armas de fogo e escavação de trincheiras na Fortaleza de Humaitá (IZECKSOHN, 2009, p. 408-409). O resultado desse posicionamento foi a conquista em Humaitá.

A marcha do Exército brasileiro contornando as trincheiras paraguaias ficou conhecida como “marcha de flanco”, ideia originalmente de Bartolomeu Mitre e executada com eficiência por Caxias, permitindo que os aliados conseguissem a vitória numa série de batalhas nas proximidades de Assunção, entre agosto e dezembro de 1868. Essa atuação resultou na eliminação de uma considerável parte do Exército paraguaio, fragilizando assim a defesa de López (IZECKSOHN, 2009, p. 412).

Em 1868, temos mais um importante momento da guerra: a dezembro. Foram três batalhas consecutivas que aconteceram no mês de dezembro, Itororó (4), Avaí (11) e Lomas Valentina (21), nas quais o exército regular paraguaio foi praticamente destruído. Em janeiro de 1869, as tropas aliadas conseguem entrar em Assunção, e logo Caxias declara o fim da guerra e retorna ao Brasil. Em seguida, o Conde d’Eu (1842-1922) é nomeado comandante-em-chefe – este, que não estava no gosto popular, teve uma complicada e curta atuação no cenário da guerra até primeiro de março de 1870, quando finalmente Solano López é encontrado num “vale junto ao rio Aquidabã, no Departamento de Amambay, perto da fronteira com Mato Grosso. Após rápido combate, o ditador paraguaio é morto” (IZECKSOHN, 2009, p. 415). Finalmente, termina a “maldita Guerra” (DORATIOTO, 2002).

Fizemos uma breve explanação sobre o contexto da Guerra do Paraguai, apresentando alguns fios dessa trama tão conturbada. Muito já foi discutido sobre o assunto, contudo ainda há o que ser questionado e apresentado à perene construção da História. A historiografia brasileira, em meados da década de 1950, dá ênfase ao final do conflito armado e aos feitos heroicos nacionais, em detrimento da imagem de López, que é colocado como o sujeito ambicioso que atacou o Brasil sem motivos. A partir da década de 1960, a discussão historiográfica agrega o fator do capitalismo e o expansionismo inglês como responsáveis



pela refrega sul-americana, além de salientar o Paraguai como um modelo autônomo na região. Esse aspecto é debatido por Doratioto (2002), que quebra essa tese e assume parte da corrente historiográfica mais recente, justificando a Guerra do Paraguai como consequência da instabilidade local, que vinha de longa data.

Compartilhamos do posicionamento que os fatores locais foram os responsáveis para aprofundar a instabilidade daquela região. Podemos acompanhar as fragilidades que acompanharam a Guerra do Paraguai desde sua eclosão até seu desfecho. Entre 1864 e 1870, muitas decisões políticas levaram suas nações a se enfrentarem, resultando num alto número de mortos, inclusive muitas mulheres, crianças e idosos.

### **3.2 – A Guerra do Paraguai e a produção imagética**

A Guerra do Paraguai teve um grande peso em todos os países envolvidos. No caso do Brasil, a monarquia conquistou seu ápice e declínio ao longo dos anos de 1864 a 1870, quando, levado por um discurso que tendia a defender os interesses dos brasileiros residentes, o Uruguai estava de acordo com os ideais do grupo político *colorado*, principalmente sobre a questão da navegabilidade na região do Prata. Aquele território há muito já vinha sendo alvo de conflitos entre os países envolvidos na guerra. O Paraguai, com um ditador que não cedia. O Brasil, com um imperador que não desistia. Essa situação culminou em muitas mortes, muita fome e medo na população; no fim das contas, López foi morto, mas D. Pedro II não andava muito vivo nos corações dos brasileiros.

Mesmo com o final trágico da Guerra do Paraguai, os aliados tiveram suas vitórias. Uma delas foi a Batalha do Riachuelo, ocorrida no dia 11 de junho de 1865<sup>39</sup>. Mediante uma situação limite, a esquadra brasileira, sob o comando do almirante Barroso, conseguiu vencer a frota paraguaia entre os rios Paraná e Riachuelo, numa manobra arriscada, na qual o almirante decide usar como aríete a proa da fragata *Amazonas*, para destruir as embarcações inimigas. Não eliminou todas porque quatro delas, ao observar as manobras, fugiram antes de serem atingidas. Esse episódio favoreceu a esquadra brasileira, que passou a dominar os afluentes; do outro lado, a frota de López foi praticamente toda destruída e as únicas

---

<sup>39</sup> Para mais informações, ver o item 3.1.

embarcações que sobraram sofreram muitas avarias, o que impossibilitou que houvesse qualquer outra batalha por mar.

Atrelando a repercussão na sociedade brasileira e os interesses do governo imperial para eternizar aquele momento como forma de exaltação cívica, para que a população contemporânea e a posteridade se identificassem com um episódio memorável da História do Brasil através da atuação da Marinha, em 1866, o Ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo<sup>40</sup>, encomenda a Victor Meirelles duas obras: *Combate Naval de Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*, no valor de 16:000\$000, quando foram orçadas em 20:000\$000<sup>41</sup> (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 68). Recebendo a encomenda, o pintor embarcou para o Paraguai, em 15 de junho de 1868, no navio-chefe da divisão, o *Brasil*, que ocupava o porto Elisário, sob o comando do almirante Joaquim José Inácio de Barros (1808-1869) (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 70).

Meirelles viajou com o objetivo de realizar uma série de estudos *in loco* para as suas telas, “levando na mochila todos os apetrechos, bisnagas de tinta, lápis, carvões, esfuminhos, pastas de cartões em branco, paleta, pincéis, cavalete, uma estranha bagagem, que lhe permitisse o trabalho no meio do perigo” (GUIMARÃES, 1977, p. 88). O combate naval de Riachuelo aconteceu anos antes, contudo, o pintor teve a oportunidade de ir várias vezes ao local do conflito, para observar a geografia do lugar, seu clima e horizonte, oferecendo maior

---

<sup>40</sup> Affonso Celso de Assis Figueiredo nasceu em 21 de fevereiro de 1836, em Ouro Preto, Minas Gerais. Fez seus estudos Secundários no Liceu Mineiro e Bacharelado em Direito na Faculdade de Direito de São Paulo. Por Minas Gerais, foi eleito Deputado Provincial em duas legislaturas; Deputado Geral em quatro oportunidades: 1864 a 1866, 1867 a 1868, 1877, 1878 a 1879; e Senador em 1879 e 1889. Por São Paulo, ocupou os cargos de Inspetor da Tesouraria e Procurador Fiscal da Fazenda Geral da Província. Como ministro, ocupou a pasta da Marinha entre os anos de 1866 e 1868, e da Fazenda entre 1879-80 e 1889. Nessa segunda oportunidade à frente dos negócios da Fazenda, foi também Presidente do Conselho de Ministros. No Rio de Janeiro, foi ainda professor de Direito Civil e Comercial da Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais<sup>73</sup>. [...] o nome de Affonso Celso é frequentemente lembrado à frente da pasta da Fazenda entre 1879-80, período em que realizou o plano para amortização do papel-moeda; divisão da proposta orçamentária em projetos distintos para cada Ministério; exclusividade à Tipografia Nacional para a impressão de leis, Diário Oficial e demais publicações oficiais; criação da taxa sobre transportes, conhecida como imposto do vintém, execrada pela população; e proposta de reorganização administrativa. Seu nome é também citado quando da queda do regime monárquico em 1889, período em que ocupava os cargos de ministro da Fazenda e Presidente do Conselho de Ministros <sup>74</sup>. No ano anterior havia recebido o título de Visconde de Ouro Preto. Por ocasião da queda do regime monárquico, esteve exilado até o ano de 1891. Faleceu em Petrópolis, em 21 de Dezembro de 1912. [...] Junto a seus discursos nos cargos públicos, Affonso Celso expôs suas ideias em várias publicações, com destaque para as seguintes obras: *A Esquadra e a Oposição Parlamentar* (1868); *Reforma Administrativa e Municipal* (1868); *As Finanças do Império* (1876); *Algumas Idéias Sobre a Instrução* (1883); *Resposta a Uma Impugnação* (1885); *Advento da Ditadura Militar no Brasil* (1891); e *A Marinha de outrora: Subsídios Para a História* (1894) (SILVA, 2009, p. 39).

<sup>41</sup> Nos anos de 1860, 1 conto de réis = 1 milhão de réis, comprava 1 quilo de ouro.

precisão das características locais, ao “retratar” o evento histórico. Montando seu ateliê a bordo de uma embarcação militar, o pintor presenciou diversos combates para a conquista da fortaleza de Humaitá, o que lhe permitiu estudar a realidade de um conflito armado, observando a estrutura das embarcações, armamento e vestimenta dos combatentes:

Durante dois meses, trabalhou afincadamente, tirando croquis, copiando o céu que servia de cúpula à tragédia, as águas, os navios de um e outro lado, observando a natureza nos pontos mais diversos, de trégua ou de luta entre os homens, o movimento das naves, as manobras, os apetrechos de guerra, os objetos e aparelhos náuticos. Assistiu várias vezes aos bombardeios contra Humaitá. «Em ocasiões tais», conta José Leão Ferreira Souto, ... «ninguém se persuada que Victor Meirelles se escondesse; contra a vontade do comandante, estava ele em cima, no convés, mirando espetáculo do bombardeamento e tomando as suas notas, estudando os efeitos da luz e da sombra naquele vasto cenário. Foi assim que ele esteve dois meses embarcado, cruzou diversas vezes a grande fortaleza e assistiu em pessoa à sua tomada em 5 de julho de 1868.» Seguiu de lá, via Desterro; em 15 de junho de 1868. (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 70).

Meirelles presenciou os conflitos, esteve a bordo e pode ver pessoalmente a conquista em Humaitá, onde realizou inúmeros estudos *in loco* do cenário da Guerra<sup>42</sup>, não deixando de fazer estudos sequer um dia, durante sua permanência na região. Victor Meirelles salientou, de forma realista, o cenário bélico, desenhando não apenas as embarcações, o horizonte e a geografia, como também, os combatentes de ambos os lados, os armamentos e as vítimas do conflito, situação que aborda “cadáveres de paraguaios e brasileiros, detalhando as expressões dos mortos e o que acontece com os corpos retorcidos, depois que a vida se vai” (TORAL, 2001, p. 141).

Regressando à Corte, o pintor traz consigo um grande repertório imagético de estudos para realizar suas telas. Porém, não havendo lugar apropriado para fazê-las, em decorrência do tamanho dos quadros, o Ministro da Marinha solicita ao Convento de Santo Antônio, no Largo da Carioca, Rio de Janeiro, em nome do Governo Imperial, que ceda uma de suas instalações para que Victor Meirelles possa produzir suas telas. Pedido concedido, ele realiza seu trabalho no salão localizado por cima da sacristia – alugado por 150\$000 anuais (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 71). Mesmo assim, foi preciso abrir o teto para estender o tecido,

---

<sup>42</sup> Os desenhos produzidos por Victor Meirelles durante seu estudo na Guerra do Paraguai compõem a série *Estudos Paraguaio*s e estão sob a guarda da Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

permitindo a execução das telas e possibilitando realizar o cálculo para a perspectiva, tendo em vista a dimensão das obras. Naquele lugar, permaneceu até o ano de 1872, tendo a obrigação de refazer o teto antes de entregar o salão (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 70).

Xexéo (2009), em seu artigo intitulado *Victor Meirelles, um desenhista singular*, apresenta como elemento de excepcionalidade suas características como desenhista, tanto que sua preocupação maior era com o desenho em primeiro lugar, para, então, desenvolver sua pintura. Nas telas, antes de começar o procedimento com as tintas, o pintor geralmente esquematizava suas ideias em grafite, para poder terminá-las com a tinta. Desse modo, diversos estudos eram montados, para que o resultado final da tela fosse concluído; Meirelles tinha o minucioso cuidado de pensar em cada detalhe da obra: pensava nas mãos, nos olhares, nas posturas, nas vestimentas, nos animais, nos navios e nas demais estruturas que se relacionassem com o tema abordado. Cada personagem que ele fez foi estudado várias vezes, até chegar exatamente ao ponto desejado. Todavia, mesmo com tantos desenhos, salientamos que, para organizar a produção final, “Victor executava um esboço a óleo de suas pinturas, para observar a escala e os efeitos da cor com outros materiais. Esses esboços são quase uma redução da grande tela” (XEXÉO, 2009, p. 69) e, só após feito o esboço a óleo, a tela em questão era iniciada. Após conhecermos esses detalhes da metodologia utilizada pelo pintor, compreendemos melhor o motivo que o levava a demorar a concluir uma pintura.

Seguindo sua metodologia, Victor Meirelles elabora um esboço em óleo sobre cartão colado em tela justamente nesse período de elaboração da tela final, entre 1868 e 1870. Após seus inúmeros estudos, esse estudo é a primeira tela para o *Combate Naval de Riachuelo*. Posteriormente, a grande tela de pintura histórica sobre o tema é concluída e exibida na 22<sup>a</sup> Exposição Geral da Academia, no dia 15 de junho de 1872, juntamente com a outra pintura, *Passagem de Humaitá*. Então, nesse ano, já temos um estudo e a tela final que segue para a Exposição.

Entretanto, o pintor não foi o único a ir ao centro de conflito para realizar suas obras. Outros sujeitos também estavam lá e nos deixaram seu olhar sobre a guerra, cada qual com seu suporte específico, seja no óleo sobre tela e desenhos, como Victor Meirelles, De Martino, Blanes, Cândido López; seja por fotografias, como tantos anônimos que lá estiveram. Além

destes, há outros que, mesmo não participando efetivamente, acabaram deixando suas críticas nos jornais da época, por meio de charges<sup>43</sup>.

Outro nome que não podemos deixar de citar é o de Domingos Teodoro de Ramos, um ex-escravizado que participou da guerra. Ele era escravo da família Sabóia, de Sobral, Província do Ceará, e foi enviado como voluntário da pátria, esperando receber alforria pelo alistamento como soldado. Teodoro realizou uma vasta obra que retratava o cotidiano da campanha contra o Paraguai, mas infelizmente sua obra foi incinerada no início da década de 1930, “por não ter valor artístico” (ARAÚJO *apud* TORAL, 2001, p. 120), sendo que “o único trabalho seu que se conhece, O cabo Chico Diabo, do Diabo Chico deu cabo (CLCMA), óleo sobre zinco de 1908, mostra Francisco Solano López recebendo o golpe de lança dado pelo cabo brasileiro apelidado Chico Diabo, em 1870” (TORAL, 2001, p. 120).

O uruguaio Juan Manuel Blanes (1830-1901) era um grande pintor uruguaio e especialista em temas relativos à história de seu país. No entanto, Toral (2001) nos aponta a ausência de grandes produções desse pintor sobre a Guerra do Paraguai, com exceção de retratos de personagens políticos, como retratos equestres do general Manuel Luís Osório e trabalhos retratando Venâncio Flores e Justo José Urquiza. O autor ainda sugere como justificativa para a ausência de trabalhos mais significativos, cuja lacuna existe até nas biografias de Blanes, a possibilidade de que o esmerado pintor tenha sido contra a guerra, especialmente contra o envolvimento do Uruguai no embate (TORAL, 2001, p. 124).

Edoardo Federico de Martino (1838-1912), um napolitano que vivia de pintura em Montevideu, Buenos Aires e Porto Alegre, chegou nestas terras quando fazia parte da Marinha francesa. Foi acusado pelo capitão da fragata *Ércole* de encalhá-la perto de Montevideu, então desistiu da Marinha para viver de pintura. Ele não foi autor de grandes obras, mas conseguiu um considerável número de encomendas oficiais e particulares no Brasil e Uruguai, durante a campanha contra o Paraguai. Conseguiu ainda a autorização do Imperador para permanecer um tempo nas embarcações, a fim de realizar seus estudos para a elaboração de suas pinturas. Teve reconhecimento acadêmico e participou das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, nos anos de 1870, 1872 e 1873 (TORAL, 2001, p. 127). Após o término da guerra, De Martino segue para Londres e se torna pintor oficial da Marinha britânica (GUIMARÃES, 1977, p. 87).

---

<sup>43</sup> Para discussões sobre as charges nos jornais durante a Guerra do Paraguai, ver: SILVEIRA, 2009.

Cándido López (1840-1902) é um argentino que atendeu ao chamado de Mitre, como muitos de seu tempo. Em 1864, aos 24 anos, alista-se como voluntário no Batalhão da Guarda Nacional de San Nicolás de los Arroyos (TORAL, 2001, p. 129). López sofreu consequências durante a luta na Batalha de Curupaiti, em 22 de setembro de 1866, quando o casco de uma granada despedaçou sua mão direita. Após duas cirurgias de amputação, ele perdeu o braço direito, porém, ao retornar a vida civil, aprendeu a utilizar a mão esquerda e voltou a pintar, montando uma grande memória pictórica, como afirma Toral:

Planejou uma série de noventa quadros sobre o conflito, uma verdadeira crônica da guerra. De 1875 até a sua morte em 1902, pintou 56 quadros sobre o tema. Entre eles, 13 trabalhos sobre deslocamentos de tropas e navios, 22 sobre paisagens e acampamentos, e 18 quadros de batalhas. Pintou algumas batalhas das quais tomou parte, como a de Iataiti-Corá, Estero Bellaco, Boquerón ou Sauce, Jataí, Tuiuti e Curupaiti. Esta última batalha, na qual perdeu a mão, foi objeto do maior número de pinturas, nove, seguidas de rendição de Uruguiana, sete. (TORAL, 2001, p. 129)

A pretensão de Cándido López era a de ser um “cronista do pincel”, retratando através dos quadros a realidade da guerra. Não tinha pretensões artísticas, apenas exigia a “fidelidade ao relato histórico” e fez gestões para que o governo comprasse suas telas, não por serem “obras-primas”, mas por serem “a verdade dos fatos e dos detalhes” (TORAL, 2001, p. 130).

Além dos acima citados, que usaram tintas e desenhos para ilustrar a Guerra do Paraguai, houve inúmeros fotógrafos que se arriscaram em busca de uma boa cena para fotografar. Infelizmente, a maioria das fotografias das quais temos conhecimento, segundo Toral (2001), são anônimas. Em decorrência da grande quantidade de homens que foram ao campo de batalha e montaram pequenas cabanas para revelar seus retratos, é inviável associá-los a seus possíveis autores.

No Brasil, mesmo D. Pedro sendo um fotógrafo amador e colecionador de fotografias, não havia o devido apoio a esses profissionais. Não apenas os retratos eram vendidos, mas “paisagens urbanas e da natureza, panoramas, tipos e lugares pitorescos, vendidas avulsas ou em tiragens montadas como álbuns, também tiveram grande aceitação” (TORAL, 2001, p. 81). Segundo o autor, o formato variava, podendo ser de *carte-de-visite* ou o *cabinet size*, um pouco maior.

No início da guerra, houve grande popularidade do assunto e foi vivido um período de forte sentimento nacionalista, tendo em vista que o Uruguai e Brasil foram atacados pelo ditador do Paraguai. Isso causou uma onda de indignação no povo, que exigia uma resposta militar para o ocorrido. Com a efervescência do momento, as fotografias se tornaram mais

populares, mas o curioso é que a busca era por fotografias de militares que partiam para a guerra ou lá já se encontravam.

Diversos estúdios ofereciam retratos dos governantes formadores da Aliança, ou *carte-de-visite* de personagens políticos ou comandantes militares, vendidos separadamente. Nos jornais do Brasil e da Argentina, anunciavam-se descontos especiais para retratos de soldados. [...] Esse clima contagiou até o severo d. Pedro II, o qual, como muitos outros soldados, fez-se retratar em trajes militares, “uniformes de gala e traje de campanha”, em dois *carte-de-visite* feitos por Luiz Terragno, em 1865, provavelmente em Porto Alegre. Procurando dar o exemplo como “primeiro voluntário da pátria”, o imperador brasileiro tentava se identificar com o cotidiano de soldados e oficiais, ao menos nos seus sinais exteriores, como vestir uniforme e tirar fotografias. (TORAL, 2001, p. 83, grifos do autor)

É justamente nesse período que a imagem de D. Pedro II é transformada. Antes da Guerra do Paraguai, o imperador é um homem das artes, algo mais distante do povo, embora sua produção imagética sempre fizesse referência a ele ligado a elementos da terra, como abacaxis e divindades indígenas. Com a Guerra do Paraguai, o imperador passa a ser representado como um homem que vai à luta pela sua nação; há muitas fotografias dele com vestimenta militar, como acompanhamos na citação anterior. Reforçamos a ideia de que, no primeiro momento do conflito armado, houve forte comoção nacional e talvez essa tenha sido a primeira vez que os brasileiros se sentiram de fato brasileiros, quando pensaram na nação como um todo, ao contrário do sentimento nacionalista desencadeado no período regencial, que apenas determinava a nação enquanto pátria local. Por isso, tantas revoltas, embora nenhuma de caráter nacional, cada uma com suas especificidades, ainda que todas tenham atuado em pontos específicos, não espalhando a identificação pela causa.

A grande busca por fotografias e *carte-de-visite* remetendo à guerra fez com que muitos fotógrafos dividissem o mesmo espaço que soldados nos acampamentos militares, buscando momentos propícios para o registro. O considerável número de fotógrafos e a ausência do registro da autoria nas fotos, fez com que se tornasse inviável a atribuição de sua autoria a quem quer que fosse, e os “autores mais conhecidos, como Esteban Garcia e sua equipe enviados por Bate & Cia<sup>44</sup>, têm diversas atribuições duvidosas” (TORAL, 2001, p. 85):

---

<sup>44</sup> Para mais informações sobre a empresa, ver: Toral, 2001, p. 89-92.

Os fotógrafos seguiram os exércitos aliados entre 1864 e 1870 no Brasil, Argentina e interior do Paraguai. A campanha, iniciada em Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, terminou em Cerro Corá, no Paraguai. Durante todo esse tempo, fotógrafos que estiveram no “teatro de operações” militares atuaram em Uruguaiana, Corrientes e Rosário, na fase inicial da guerra; depois, no extremo sul do território paraguaio, Tuiuti, Paso da Pátria e Tuiu-Cuê, acampando junto aos exércitos aliados; estiveram em Humaitá sitiada e ocupada e, finalmente, em Assunção, na última fase. (TORAL, 2001, p. 85)

Os fotógrafos que acompanhavam as tropas aliadas começaram a direcionar o olhar para a realidade da guerra. As ruínas, a devastação após o combate com o inimigo, o amontoado de corpos, o retorno de soldados e oficiais das trincheiras: tudo isso quebrou o aspecto rígido dos retratos de estúdio, com cortinas e paisagem de fundo cuidadosamente pensada. Agora vemos soldados em volta de fogueiras e, por trás, o acampamento, tendas, soldados sujos e tudo o que a guerra podia oferecer em sua crueza (TORAL, 2001, p. 92-93).

As fotografias que vinham do campo de batalha não ficavam restritas ao ambiente do estúdio e sua comercialização no local; várias foram litografadas e ganharam maior circulação na sociedade através dos jornais. O assunto vendia muito e, com as fotografias, nas quais a população podia ver o que acontecia tão distante, acabou vendendo muito mais. Porém, as cenas chocantes fizeram com a maioria das pessoas se posicionasse contra a guerra apenas um ano depois de seu início (TORAL, 2001, p. 96).





## 4. DUAS TELAS, O MESMO PINTOR: *O COMBATE NAVAL DO RIACHUELO*

### 4.1 – A Exposição Geral da AIBA de 1872

Numa segunda-feira, tinha início a 22ª Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, no dia 15 de julho de 1872, contando com o considerável número de 63.949 visitantes. Três quadros eram o grande destaque: *Combate Naval de Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*, ambos de Victor Meirelles; e *Batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 71).

As três telas, assim como todas as Pinturas de História do período, tinham dimensões enormes<sup>45</sup>. Constituíam-se de verdadeiros painéis que causavam admiração nos espectadores, principalmente na Corte do Rio de Janeiro, que ansiava por festividades, o que fazia com que as Exposições Gerais da AIBA fossem o espaço de sociabilidade daqueles que lá viviam (SQUEFF, 2012).

Victor Meirelles realizou as duas telas sob encomenda do Ministro da Marinha, recebendo por elas o valor de 16:000\$000, com o objetivo de enaltecer as importantes vitórias da esquadra brasileira. O pintor tinha um nome respeitável no âmbito artístico da Academia e suas telas eram aguardadas pelo público. Paralelamente, temos o pintor Pedro Américo que, até o momento daquela exposição, não era tão conhecido quanto Victor Meirelles. A *Batalha de Campo Grande*, primeira Pintura de História de Américo, tem como personagem principal o Conde d'Eu numa batalha no final da campanha contra o Paraguai, quando Caxias saiu do comando das tropas brasileiras. O pintor elaborou a tela por iniciativa própria e, por isso, necessitava de fundamentos fortes o suficiente para que conseguisse vendê-la posteriormente; ou seja, Américo deu preferência ao Conde para vender seu trabalho e ganhar visibilidade no meio artístico, acreditando que sua imagem levaria a tal resultado, apesar de o nobre europeu ser o marido da Princesa Isabel e de não agradar muito à sociedade do período.

Durante o ano de 1871 Pedro Américo promoveu uma acalorada campanha publicitária de seu quadro, para que o governo imperial o comprasse, até que, em 28 de

---

<sup>45</sup> Dimensões: *Combate Naval de Riachuelo*, aproximadamente, 360 x 620 cm; *Passagem de Humaitá*, 435 x 268 cm; *Batalha de Campo Grande*, 332 x 530 cm.

janeiro de 1872, o Ministro da Guerra, Barão de Jaguaribe, o adquiriu pelo valor de 13 contos de réis (SCHWARCZ, 2013, p. 26).

Em sua primeira tela de Pintura de História Pedro Américo teve uma atitude ousada, ao apostar em uma grande produção sem saber se daria certo, porém garantiu notoriedade a si mesmo, alguém que era pouco conhecido até então, tanto que assegurou a “condecoração da Ordem da Rosa – uma espécie de *ticket* de entrada na confraria do Imperador, que distribuía pessoalmente e, a seu gosto, esse tipo de comenda” (SCHWARCZ, 2013, p. 28, grifos da autora).

A repercussão da Exposição preencheu os jornais da época, que publicavam críticas e elogios a ambos os pintores e suas telas. Dois grupos começam a se formar, defendendo cada um dos artistas e, conseqüentemente, criticando o outro. Tal situação só tomaria maior dimensão na Exposição Geral de 1879, onde os pintores protagonizariam o episódio que ficou conhecido como *Questão Artística de 1879*<sup>46</sup>. Na Exposição de 1872 houve uma intensa discussão sobre os artistas mas, na Exposição de 1879, a celeuma envolvendo os dois tomou uma proporção desmedida. Entretanto, o escopo de nossa discussão é 1872. Então, retornemos a ela.

“Entre os jornais da época, podemos lembrar alguns que escreveram sobre as obras expostas, tais como o *Jornal do Comércio*, a *Reforma*, o *Mosquito*, etc.” (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 72, grifos do autor). Donato Mello Júnior destaca algumas críticas feitas à tela de Meirelles:

Giorgio Vasari<sup>47</sup> publica: A coloração da água em torno da proa do *Amazonas*, o vapor que se eleva das rodas desse navio, a perspectiva do vapor paraguaio do primeiro plano, cuja proa foge de uma maneira admirável, são qualidades incontestáveis que elevam o Sr. Victor Meirelles à altura dos mestres no gênero que adotou. [...] Satisfazem-nos menos as figuras humanas, se bem que algumas nos agradam, como, por exemplo, a figura ativa de Barroso; achâmo-las em geral acanhadas, lânguidas e insignificantes, comparadas ao espetáculo aparatoso que as rodeia. Muitas das que melhor admiramos, pela beleza da situação, exprimem um gesto de terror, impróprio talvez de homens selvagens e aguerridos; alguns parecem recolher-se em uma atitude concentrada, e até os há que se conservam sentados e imóveis perante a terrível catástrofe! Como para completar essa frieza, a atmosfera parece envolta no fumo de uma salva régia; a luz branca e

---

<sup>46</sup> Para mais informações sobre o assunto, ver: Guarilha (2005).

<sup>47</sup> Giorgio Vasari é um pseudônimo utilizado por um crítico que publicava em vários jornais da época, essa prática era muito comum.

suave que a ilumina, espalha seus belos raios até o horizonte, e o céu anilado e formoso de um dia de primavera parece transformar aquele tristíssimo drama, no qual laboravam mais de oitenta peças de grande calibre e numerosa fuzilaria, em uma cena alegre e festiva (VASARI *apud* MELLO JÚNIOR, 1982, p. 71-72, grifos do autor)

Críticas e elogios costumavam ecoar num mesmo comentário sobre a tela de Victor Meirelles. A forma como ele decide elaborar a cena chama a atenção por não nos mostrar a batalha em seu aspecto violento, mas num ato de festividade em comemoração à vitória, ao cair da tarde. Segundo Argeu Guimarães, o tema de batalhas não correspondia ao espírito calmo de Victor Meirelles, e essas telas “desviam-no do caminho natural do seu espírito e impõem um constrangimento às suas tendências” (*apud* MELLO JÚNIOR, 1982, p. 79). Nossa leitura segue numa abordagem distinta e um tanto mais crítica: à Pintura de História importava mais a forma como o evento seria representado do que sua fidedignidade, afinal o quadro é uma nítida apologia ao ideal de nação e à sua vitória.

A *Passagem de Humaitá* também foi criticada por alguns, por não ter figuras bem definidas, isso em meio à pesada fumaça que saía dos canhões. Já Gonzaga Duque nos diz que a *Passagem de Humaitá* nada mais é que uma grande prova do conhecimento de perspectiva do pintor:

Os longes são pintados com saber imenso. Mas, afinal, que impressão deixa no observador este quadro cheio de manchas negras e clarões vermelhos? Vê-se unicamente um horizonte avermelhado, bojos de navios debuxados entre nevoeiros densos de fumo, e um céu enorme, sujo de nuvens, iluminado pela palidez do crescente e pelas chamas da fornalha que arde ao longe. Sem a menor dúvida, esse conjunto é pintado admiravelmente, mas falta-lhe uma figura que o anime. A vista apenas percebe num e noutro lado trevas e clarões, massas negras e massas vermelhas. Não obstante, fora injustiça dizer mal dessa obra, ela é o assunto. A esquadra brasileira transpôs Humaitá alta noite, e foi precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista. (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 174)

Faz sentido o autor apontar que a esquadra brasileira fez a passagem por Humaitá já com a noite bem adiantada, e o governo havia solicitado justamente esse momento da batalha. Portanto, Victor Meirelles seguiu à risca e colocou em sua tela<sup>48</sup> a imagem que um possível espectador veria naquele momento: uma noite parda em que navios trocam bombardeios,

---

<sup>48</sup> Ver anexo H.

cujos contornos podiam apenas ser visualizados em meio à espessa camada de fumaça. Todavia, acreditamos que nessa imagem, com alusões aos efeitos de luz e sombra, poderíamos observar um Victor Meirelles indo ao encontro do que se aguarda de uma Pintura de História. Afinal, colocado em qualquer exibição impressionista, o quadro seria considerado adequado. Indo mais além, poderíamos verificar nele elementos que encontramos na obra<sup>49</sup> do inglês William Turner<sup>50</sup>.

Ainda na Exposição Geral de 1872 não se pode deixar de falar da *Batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo. Segundo Gonzaga Duque-Estrada (1995 [1888], p. 146), a obra funda-se em um erro, o título. Para o autor, a denominação correta seria “O marechal conde D’Eu em Campo Grande”, pois dessa forma seria mais fácil identificá-la, já que o quadro é resumido apenas a esse grupo central, com as figuras equestres do Conde D’Eu e dos oficiais Almeida Castro e Galvão: “Um grupo principal e acessórios, eis a idéia do autor, logo o quadro resume-se nesse grupo” (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 147).

Quando se observa *Batalha de Campo Grande* os olhos são direcionados para o grupo central. O foco é o marido da Princesa Isabel: ele é o elemento mais límpido e alto que podemos perceber, além de estar bem centralizado na pintura. Quando conseguimos desligar a atenção do principal personagem, percebemos os “acessórios” em volta. Com olhar treinado, meticoloso, amante das artes e admirador de Américo, Gonzaga Duque assim sintetiza sua visão sobre o quadro:

Depois do grupo que é o ponto principal da tela, encontram-se acessórios reproduzidos com fidelidade, e sobretudo com largueza: no plano primeiro, à direita, um paraguaio febricitante de raiva, dispara um canhão, que podia levar a vida do conde, se a resolução de Almeida Castro não fosse tão pronta; ao centro, como base do grupo, um outro inimigo golpeado, caído sob as patas dos cavalos, vibra um golpe de lança, com a força brutal da agonia; e, no plano esquerdo, como uma nota elegíaca e doce, no meio daquele hino de ferocidade, um jovem oficial brasileiro morre nos braços de um capuchinho, volvendo para o céu saudoso olhar que a morte enevoa. Quando a nossa vista cansada de fitar o grupo principal procura, na tela, outro ponto em que se repouse a atenção, e dá com essas duas figuras isoladas a um canto, ambas sublimes abalos nos nossos nervos, e como que

---

<sup>49</sup> Ver Anexo I.

<sup>50</sup> Joseph Mallord William Turner (1775-1851) sua técnica singular entre os pintores de paisagem foi essencial para o princípio do estilo artístico impressionista francês, especialmente sua maneira de explorar a natureza, variação de cor, luz, céu e água. A formação do pintor inglês emergiu de uma tradição de paisagem topográfica que valorizava os aspectos agradáveis da natureza. Ele foi influenciado pela produção artística de Claude Lorrain (1600-1682), Richard Wilson (1714-1782) e Thomas Girtin (1755-1802) (GARIFF, 2008, p. 102-103).

prontos a derramar com a querida mãe daquele valente infeliz as lágrimas de dor inconsolável que hão de empanar seus olhos ao saber da nova. (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 147)

Segundo Gonzaga Duque, a obra de Pedro Américo é habilidosa em sua elaboração, desenho preciso e cor firme, evidenciando a individualidade do pintor. Contudo, de acordo com o crítico, a imprensa da época censurou o grupo principal por julgá-lo aéreo. Já Gonzaga Duque discorda dessa proposição, apontando o cuidado que Américo teve ao desempenhar o movimento no desenho, desigualando a linha de direção em que os cavalos estavam. No entanto, ele aponta que o defeito da tela estaria, sim, no grupo principal, mas apenas na figura do príncipe, por ele ter um aspecto de “manequim vestido”: “a cabeça é muda, nenhuma contração dos músculos da face indica o heroísmo, ou a resolução; o seu olhar nenhuma relação tem com o que se passa” (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 148). O braço erguido não seria uma ação propriamente dita, e não há ação que anime o personagem. De acordo com o autor; o grupo principal deveria ser perfeito e tanto foi que Américo se perdeu na representação do conde.

Ao lado de Victor Meirelles, está sempre Pedro Américo: os dois são os grandes pintores brasileiros do XIX, principalmente quando o assunto é Pintura de História. Ao se falar de um, logo vem à lembrança o outro e as críticas que pairavam sobre ambos. É possível dizer que, hoje, em pleno século XXI, dificilmente alguém que passou pelos bancos escolares deixou de ver ao menos a *Primeira Missa no Brasil* ou o *Brado do Ipiranga*, mesmo que algumas pessoas não consigam associar as obras a seus autores. Trata-se de Pinturas de História que foram reproduzidas exaustivamente e persistiram no tempo, chegando aos nossos dias, na maioria das vezes, através dos livros didáticos com os quais tomamos contato na infância. Todavia, no caso específico do *Combate Naval de Riachuelo* de Victor Meirelles, a gigantesca tela que hoje está no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, e cuja reprodução é tão conhecida, não é a mesma tela que foi exibida na Exposição Geral de 1872, mas sim um segundo original. Vamos tentar explicitar a questão.

No ano de 1876, temos a comemoração do centenário da emancipação norte-americana. Ocorre então a Exposição Universal da Filadélfia, da qual o governo imperial brasileiro participou através de algumas telas selecionadas; entre elas, três de autoria de Victor Meirelles: *A Primeira Missa no Brasil*, *Passagem de Humaitá* e *Combate Naval de Riachuelo*.

O pintor acompanhou o processo de embarque das telas, contudo, não pôde acompanhá-las durante a Exposição nos EUA. Solicitou, então, a uma pessoa que zelasse pela

conservação dos trabalhos durante o período, em especial durante o processo de retirada e acomodação dos cilindros para transporte. A acomodação e forma como as telas são retiradas podem danificar o trabalho de anos. Saldanha da Gama, responsável pela preservação das pinturas, precisou retornar ao Brasil e se desligou da função que exercia nos Estados Unidos, antes do término da exposição.

Segundo relata Donato Mello Júnior (1982, p. 73-74), as telas foram enviadas à Exposição enroladas em cilindros de madeira e, após a exibição, retornaram ao suporte de armazenamento, permanecendo ao relento, o que significa, para a tinta e o tecido, um dos grandes vilões: umidade e consequente criação de fungos. Para piorar a situação, foram acomodadas nos cilindros de madeira até serem enviadas pelo vapor *Donati*, chegando ao Rio em 19 de janeiro de 1877. Durante a viagem, as obras ficaram expostas às intempéries e, quando chegaram ao Brasil, permaneceram na Alfândega até o dia 14 de fevereiro, sendo entregues à Academia apenas no dia 8 de março. No entanto, continuaram no mesmo suporte, que havia sofrido avarias na viagem, as quais os responsáveis acreditavam estar apenas no lado externo do suporte, não retirando as telas para averiguação. Apenas no ano seguinte, por volta de dezembro, as telas são retiradas dos cilindros para que sejam preparadas para a Exposição Geral de 1879. O saldo de tamanho descaso é que as três telas de Victor Meirelles são danificadas: *A Primeira Missa no Brasil*, *Passagem de Humaitá* e *Combate Naval de Riachuelo*.

O processo de restauração foi possível em duas obras: *A Primeira Missa no Brasil* e *Passagem de Humaitá*. Infelizmente, o destino do primeiro *Combate Naval de Riachuelo* é outro: o quadro foi perdido irremediavelmente, pelo apodrecimento da tinta e do tecido, segundo Carlos Rubens (1945), que transcreve um artigo publicado no Rio de Janeiro, em 1897, pela *Gazeta Musical e de Belas Artes*. Esta investiga como aconteceu a perda total da obra, cujo grande estrago causado foi percebido ao se iniciar o processo de retirada do cilindro de madeira na primeira dobra. A umidade da madeira, provocada pela exposição ao tempo e a chuvas ainda na Filadélfia, provocou seu apodrecimento e a danificação da pintura: “o centro do rolo do quadro apenas havia lama, onde brotavam viçosos cogumelos” (GAZETA MUSICAL *apud* RUBENS, 1945, p. 55-59).

Na época, muitas críticas sobre o descaso com as telas repercutiram: sequer o próprio Victor Meirelles ficou isento da responsabilidade com sua própria criação, tendo em vista que o pintor era integrante da academia. Mesmo assim, as pinturas permaneceram por longos 21 meses nos cilindros que lhes causaram tantos estragos, como foi destacado na imprensa:

Os professores da Academia de Belas Artes são, além de artistas de merecimento, homens de honra e probidade indiscutíveis, mas não podemos sofrer as expansões da nossa costumada franqueza, deixando de dizer que, se o quadro tivesse sido tirado logo do caixote, as avarias seriam indubitavelmente suscetíveis de reparo. [...] Relevem-nos os ilustres professores esta nossa sinceridade, tanto mais que nem dela isentamos o Sr. Vítor Meireles, que faz parte do corpo acadêmico e que, pelo menos como autor, devia interessar-se pelo seu quadro, como sem exceção, interessam todas as obras ao autor, que sabe quantos sacrifícios e amargos desganhos lhe custaram. (GAZETA MUSICAL *apud* RUBENS, 1945, p. 57)

Provavelmente, se as telas tivessem sido retiradas dos cilindros de madeira assim que chegaram à academia, poderiam ter sofrido menos avarias, e o *Combate Naval do Riachuelo* não teria sido destruído; porém, a realidade foi outra. Segundo Donato Mello Júnior, uma das possíveis razões que levaram à não remoção das telas de imediato foram as molduras; estas também vieram totalmente danificadas. O autor relata que, em 26 de outubro, a academia oficia ao Ministério do Império que as molduras das três telas “voltaram muito deterioradas e em estado de não poderem decentemente servir para que sejam consertadas, e solicita sua restauração orçada em 1:700\$000” (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 73).

Passado o incidente, logo veio a repercussão da Exposição Geral da Academia de Belas Artes de 1879. Victor Meirelles era considerado um homem metódico, centrado em seu trabalho, sem vícios e que seguia a própria rotina com muita dedicação; seu trabalho era bem feito, muito estudado. Portanto, ele era correto. Porém, sua produção era lenta e arquitetada, sua formação enquanto pintor exigia muito e erros não podiam ser admitidos (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 173). Pelo neoclassicismo, Meirelles era extremamente cuidadoso com o desenho; pelos estudos deixados por ele, é possível constatar a finalização, a observação das sombras as dobras dos tecidos e todos os detalhes necessários para a aplicação daquele estudo em sua tela final. Seus mestres, Cogniet e Minardi, excelentes coloristas, foram essenciais na definição das cores por Meirelles: seu tom suave enche a tela numa gradação cromática que orienta o espectador a observar todos os aspectos da gigante pintura.

A ausência do *Combate Naval do Riachuelo* o perturbava, sem falar das críticas geradas com a Exposição de 1879, das acusações de plágio e das intensas comparações com seu colega de profissão, Pedro Américo. O pintor catarinense vivia uma fase difícil e seguiu os conselhos que lhe foram dados para seguir viagem a Paris. Partiu em 1881 e se instalou num ateliê do Boulevard Vaugirard, onde produziu o segundo quadro do *Combate Naval do Riachuelo*, exposto no *Salon* em 1883 (GUIMARÃES, 1977, p. 103).

A nova tela foi muito bem recebida no *Salon*, assim como sua iniciativa em realizá-la, tendo em vista que sua primeira obra foi destruída por falta de cuidados após a Exposição da

Filadélfia, em 1876. Segundo Carlos Rubens, biógrafo de Meirelles, vários críticos de arte e jornalistas se reuniram com o literato e historiador Ferdinand Denis (1798-1890), diretor da Biblioteca de Santa Genoveva, para oferecer ao pintor catarinense um banquete em comemoração à conclusão de seu segundo quadro sobre Riachuelo. A festa aconteceu em 19 de maio de 1883, nos salões do restaurante Brebant (RUBENS, 1945, p. 62-63). Diversas críticas positivas ao trabalho do pintor repercutiram na imprensa parisiense, entre as quais Carlos Rubens destaca os grandes nomes e críticos que enalteceram o brasileiro:

*No Patriote Franc-Comtois*, A. de Sancy dizia: “Um grande combate naval de Meireles, episódio da guerra do Brasil, merecia uma medalha; obra conscienciosa e estudada, muitas minudências e interesse”. *Le Moniteur de l’Armée* elogiava o movimento, o desenho e o colorido do quadro; *Le Courrier International* salientava ser Vítor Meireles o único representante da pintura histórica no *Salon* e que “levantou a arte brasileira ao nível de altitude da arte da Europa, trabalhando assim mais para o seu país do que para a glória própria”; também *The Continental Gazzete* elogiava o *Combate*, enquanto havia quem igualmente escrevesse: “Seu trabalho, no entanto, foi um dos que atraíram a atenção, um dos poucos citados nas críticas rápidas das gazetas de Paris”. (RUBENS, 1945, p. 62, grifos do autor)

Os comentários ressoavam nos jornais, tratando da pintura de Victor Meirelles e de sua importância para a arte brasileira, principalmente por ser um artista que tinha certo reconhecimento no *Salon* de Paris. Além dos jornais acima citados, houve mais críticas elogiosas vindas de Félix Ferreira, Santana Néri, Gerôme e Guillaume, este último professor do Colégio de França que, assim como os demais, fez inúmeras referências à feliz pintura de Meirelles (RUBENS, 1945, p. 60-61).

Com tantas críticas vindas do exterior, a tela passou a ser esperada com expectativa no Rio de Janeiro para sua exposição num barracão do Largo de São Francisco de Paula e na Exposição Geral da Academia de Belas Artes, que aconteceu em 23 de agosto de 1884. Como sempre, as críticas nacionais se polarizavam e várias vieram daqueles que partilhavam simpatia pelo trabalho de Pedro Américo. Consequentemente, apontaram muitos defeitos na obra de Meirelles. Donato Mello Júnior apresenta uma crítica publicada pela *Revista Ilustrada*, em 1883, atacando o trabalho do catarinense:

Não procuraremos por ora criticar o seu monstruoso cromo ou oleografia; limitamo-nos unicamente a protestar, em nome dos conhecimentos artísticos do país, que, apesar de serem pequenos, sempre vão progredindo contra a ousadia de querer impor-se como uma alta capacidade artística, tão alta que fez com que se construísse um barracão-palácio no largo de maior



movimento do Rio de Janeiro, incomodando o trânsito público, e tudo isso para que? Para expor a cópia de um quadro já visto por nós, que fez fiasco no **Salon** de Paris, que passou completamente despercebido apesar de seu, e que não serve senão para mostrar a arqui-provada incapacidade artística de seu autor em composições dessa ordem e a sua enorme dose de orgulho. No entanto, ele passa, na opinião de seus admiradores, por um artista excessivamente modesto! (REVISTA ILUSTRADA *apud* MELLO JÚNIOR, 1982, p. 78, grifos do autor)

Acompanhando muitas críticas a seu quadro, Meirelles assistia ao seu ápice, assim como aos leves murmúrios, os quais com o tempo se dissiparam. Entrementes, o pintor ainda era o proprietário da obra. Tendo em vista as dimensões da tela, pode-se considerar o alto custo que ele teve para realizá-la, portanto, era preciso que ela fosse vendida. Para essa função, o governo imperial era alvo de certo *lobby*, tendo em vista que a tela fora pintada para enaltecer a façanha da esquadra brasileira, além de considerar suas dimensões: uma obra tão grande precisava de um lugar apropriado para ser exibida.

De acordo com Mello Júnior (1982, p. 80), em 1884, quando da inauguração do Museu Naval, para ele seguem a *Passagem de Humaitá* e; posteriormente; o *Combate Naval do Riachuelo*, para serem exibidos em salões do Arsenal. Na ocasião, foi proposto pelo diretor da Academia, Antônio Nicolau Tolentino<sup>51</sup>, a compra da primeira tela, porém a transição só foi efetivada em 1886, quando o diretor entrou num acordo com o pintor. O primeiro passou os valores ao Barão de Mamoré<sup>52</sup> para a venda, sendo: 15:000\$000 em duas prestações a seu critério ou 18:000\$000, se as condições dependessem do governo. A segunda opção foi firmada e o valor foi pago pelo governo em três prestações de 6:000\$000.

Em 13 de fevereiro de 1924, o Ministério da Marinha fechou o Museu Naval e remeteu a tela para a Escola Nacional de Belas Artes, avaliando-a então em 100:000\$000. Três anos mais tarde, a direção do Museu Histórico Nacional consegue a transferência da obra para a sua sede<sup>53</sup> (MELLO JÚNIOR, 1982, p. 80). Nesse momento, a segunda tela concluída, *Combate Naval do Riachuelo*, é vendida. Hoje, pode-se vislumbrá-la ainda no Museu Histórico Nacional, sem imaginar que o quadro enfrentou um caminho tortuoso até chegar ao local e condição em que pode ser observado atualmente.

---

<sup>51</sup> Antônio Nicolau Tolentino foi diretor da AIBA entre 1874-1888.

<sup>52</sup> Ambrósio Leitão da Cunha (1825-1898), Barão de Mamoré, era o Ministro dos Negócios do Império.

<sup>53</sup> No Anexo L, podemos ver o encaminhamento da tela da Escola Nacional de Belas para o Museu Histórico Nacional. Logo, no Anexo J, podemos ver apontamentos sobre o processo de restauração da tela.

#### 4.2 – *Combate Naval do Riachuelo* (1883)

Aquêlê quadro perdido era uma lacuna em minha vida artística. A minha obra sem êle ficara incompleta, embora viesse a compor, como espero, muitos outros quadros novos. Depois é a comemoração da glória mais brilhante da marinha americana. (MEIRELLES *apud* RUBENS, 1995, p. 61).

As palavras acima são o que conta Carlos Rubens; a respeito de um comentário que o próprio Victor Meirelles teria feito ao se referir à perda do primeiro *Combate Naval*. Consequentemente, o pintor sentia a necessidade de fazer a segunda tela, já que se tratava de um trabalho muito importante para sua trajetória artística, além de dar novos ânimos ao pintor, que havia tido muitos desencantos com as críticas feitas à sua obra como um todo, na Exposição Geral de 1879. Dessa forma, uma nova produção daria continuidade à ilustração de seu talento e à importante vitória da Marinha do Brasil. Até hoje, o dia 11 de junho é comemorado pela vitória da Batalha do Riachuelo, sendo uma data magna da Marinha. Entre tantas críticas recebidas, podemos destacar um trecho da fala de Gonzaga Duque que faz referência ao *Combate Naval do Riachuelo*, tela que transborda a natureza do próprio pintor:

Como se vê o assunto não é ingrato; pelo contrário, oferece magníficos pontos de efeito. Mas a natureza de Vitor é tímida, não lhe consente ver o lado trágico da luta. E, por este motivo, o quadro é sereno; a luz da tarde banha carinhosamente, num beijo morno e demorado, esse vasto cenário enevoadado pelo fumo; nas mansas águas do rio nadam paraguaios, bóiam dois corpos mortos e um camalote, destroços do combate. De um lado, à direita, enchendo o primeiro plano, vê-se um convés de navio já a meio submergido. Sobre ele estão ainda alguns tripulantes, uns atarefados em carregar um canhão, outros assentados impassivelmente; na caixa da roda desse navio, figura um marinheiro da nossa armada, ajoelhado fitando o céu e fazendo um belo gesto com o braço direito; defronte dessa figura, tornada estátua, um oficial da marinha inimiga, aponta-lhe ao peito, com a calma de um atirador de salão, o cano de uma pistola; mais adiante, há um velho que atravessa horizontalmente o navio que se submerge em linha vertical. É isto o combate naval de Riachuelo, pintado por Vitor Meirelles. (DUQUE-ESTRADA, 1995 [1888], p. 175)

Gonzaga Duque nos faz uma apresentação dos principais elementos da pintura. Lembramos que todos os comentadores apresentados na biografia e análise da obra recorrem às adjetivações para realçar o que acreditam ser as qualidades inerentes ao artista e à sua pintura. O exercício do historiador vem na tentativa de um posicionamento crítico sobre tal

abordagem. Mesmo recorrendo aos autores principais, referências do tema, observemos até que ponto a passionalidade na reflexão estimula o texto repleto de ufanismo.

Segundo Gonzaga Duque, a obra retrata uma batalha naval, mas seu autor opta por não incluir os aspectos sangrentos e violentos do campo bélico. Vemos o pesar de uma intensa luta, porém preenchido pela comemoração da esquadra brasileira pela vitória ante o inimigo, não o eliminando por completo simplesmente porque as embarcações que estavam um pouco mais afastadas, vendo as manobras realizadas pelo almirante Barroso, haviam decidido fugir. Nessa leitura proposta do quadro vemos a passionalidade do narrador encantado com o quadro e com o evento retratado.

No intuito de auxiliar a leitura da obra sem incorrer nas paixões dos biógrafos e parte dos estudiosos do trabalho de Victor Meirelles, tentaremos apresentar nossa reflexão, com base nas ponderações de outros historiadores sobre pinturas. A primeira é que temos uma pintura figurativa, as imagens estão ali e possuem sentidos e intenções; nunca são registros do real, e sim a idealização de um momento. Para compreender melhor, basta lembrar que o quadro é regido pelas regras da *Pintura Histórica*. Existe uma narrativa que tem início a partir da esquerda, onde está sua trajetória de luta – no caso do quadro, já concluída – seguindo para a direita, com a prova de sua vitória. Ao centro da tela, temos o herói do evento. Dessa maneira, a composição acompanha o desencadeamento dos eventos que aventa retratar<sup>54</sup>.

Ao observar a tela nos dias atuais, é possível ter a impressão de que a composição segue da direita para a esquerda, tendo em vista o grupo de personagens do primeiro plano – ou seja, aquele que está mais próximo do observador – cuja forte carga dramática está à frente de embarcações que, ao longe, retornam ao seu destino, enquanto acompanhamos a sequência lateral, possivelmente como continuidade do primeiro plano. O primeiro plano tinha uma intenção nesse tipo de pintura: tornar o público mais próximo dos eventos. O canto direito é escolhido nas obras do gênero e destaca-se a proporção dos personagens em relação aos demais elementos da pintura. Contudo, observamos que a composição seguiu o ritmo dos acontecimentos da batalha. Como mencionamos anteriormente, no início da refrega, a *Belmonte* se adianta e, posteriormente, a *Parnaíba* tenta auxiliá-la, quando é abordada por embarcações paraguaias. Intensa luta é, então, instaurada em seu convés. Podemos encontrá-la no canto esquerdo da tela. Logo em seguida, percebendo a fragilidade da situação, o almirante

---

<sup>54</sup> Ver sobre a composição de uma tela de Pintura de História no item 2.1.

Barroso decide realizar as manobras que resultaram na vitória da esquadra brasileira. Na pintura de Meirelles, ele retrata o “bracear”<sup>55</sup> da embarcação, por isso, o movimento e proximidade com a margem do rio, tendo em vista que a fragata era a embarcação que conseguia ficar naquela área sem encalhar, por ser de fácil manobra, além de ter o calado<sup>56</sup> menor que as demais embarcações<sup>57</sup>.

Para realizar a tela, o pintor catarinense se baseou nos testemunhos ouvidos durante o período em que passou no teatro de operações e também observando elementos singulares do campo de batalha no qual estava inserido no momento dos estudos. A partir dos depoimentos, ele montou uma cena, no intuito de monumentalizar o evento, acrescentando a ela traços indeléveis dos fatos ocorridos marcados pelos detalhes de quem esteve no lugar, apesar de não ter presenciado a batalha de Riachuelo, e sim outras. Essa particularidade é uma característica ou mesmo “dever” do pintor de gênero histórico, que tinha como objetivo retratar pictoricamente determinado evento de maneira idealizada. Porém, devia realizar um estudo sobre os detalhes do contexto, para que a obra não ficasse contraditória: a partir dos dados obtidos, a tela traria o melhor e mais tocante daquele fato, ou seja, o realismo aqui é quanto aos detalhes, como o tipo de roupa, as embarcações, os armamentos, nunca em relação às condições históricas dos sujeitos envolvidos.

---

<sup>55</sup> Termo náutico equivalente para a manobra da embarcação.

<sup>56</sup> Termo náutico para a profundidade de água necessária para a flutuação de um barco. Distância que vai da linha da água até a parte inferior da quilha.

<sup>57</sup> Fonte: Disponível em:

<http://www.wservices.srv.br/UserFiles/File/Murta/Glossarios/glossarioterminosnautico.pdf>> Acesso em: 27 jun. 2015.

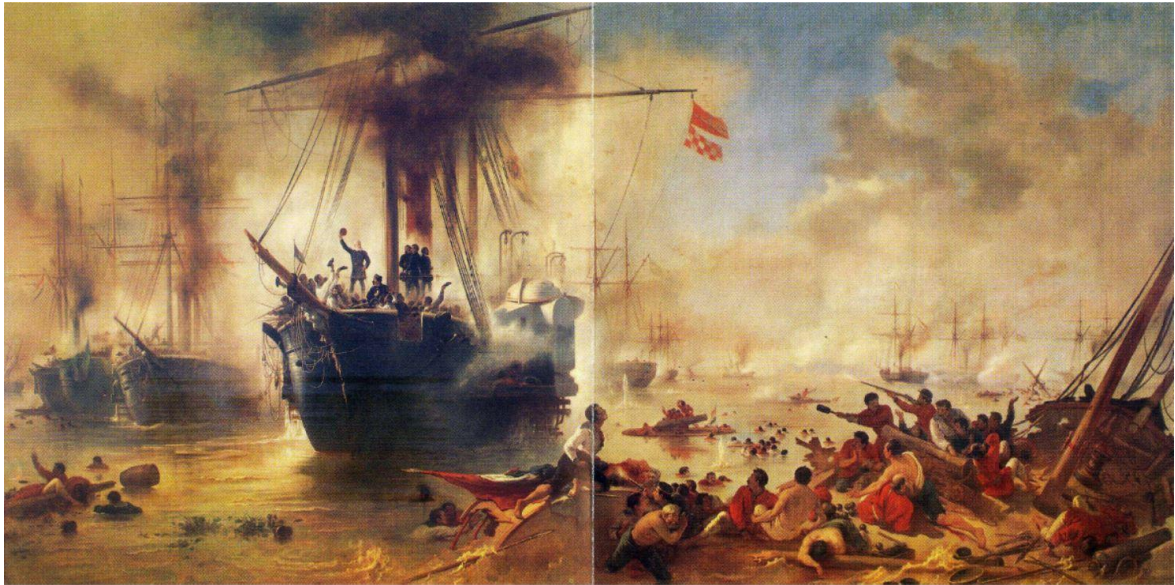


Figura 6. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil<sup>58</sup>.

Na figura 6, conforme apresentamos acima, temos uma composição cujo início, no canto esquerdo, apresenta as embarcações; ao centro, o vitorioso Almirante Barroso que, apesar da distância, é destacado pelo primeiro ponto, no qual vários personagens apontam para sua embarcação. Um deles, num esforço aparentemente inútil, dispara contra a embarcação. Independentemente da batalha que ocorreu no Riachuelo, temos uma vitória crucial para que os aliados conseguissem prevalecer na via fluvial do Prata, de maneira que os paraguaios ficaram impossibilitados de voltar a navegar na região. Portanto, os inimigos são obrigados a recuar cada vez mais, considerável número de homens são mortos, suas chatas – embarcações estratégicas que adiante explicaremos – são destruídas e as poucas embarcações que restam após a batalha sofrem muitas avarias, não compensando a restauração, lembrando que não havia mais tempo, dinheiro e tampouco homens para isso.

Com a batalha de Riachuelo o sentimento de nacionalismo que havia sido dirigido para o Duque de Caxias e depois para o General Osório agora encontrava seu herói na Marinha, na figura do almirante Barroso. As forças armadas saem vitoriosas do conflito. Como todo quadro de Pintura de História a tela de Meirelles seguia a mesma lógica, era preciso representar um fato histórico enaltecedor para a nação, no qual os demais elementos da pintura confluíssem para o destaque do herói da situação, sempre em evidência.

---

<sup>58</sup> Fonte: CARVALHO, Olavo (Org.). *O Exército na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército. Odebrecht, Volume II, 1998, p. 163. Il. color.

No *Combate Naval de Riachuelo*, podemos observar como os planos priorizam determinados momentos e/ou personagens. No primeiro plano, há vários militares caídos em meio a destroços de uma embarcação paraguaia. Nesse plano, existe uma bandeira nas cores vermelha, branca e azul que podemos ver retratada mais seis vezes em embarcações inimigas, estando elas nas duas embarcações que abordam a *Parnaíba*, no lado esquerdo da tela, assim como estão presentes naquelas que fogem ao longe, no lado direito da tela. Entretanto, apenas no primeiro plano, entre as dobras do tecido, existem pequenos detalhes do brasão, enquanto nas demais não é possível verificar que o pintor reproduziu o símbolo. Na figura 7, podemos visualizar a bandeira que está no primeiro plano; pode-se verificar, no Anexo M, as seis imagens com os detalhes da tela que nos mostram as demais bandeiras citadas, assim como temos, no Anexo N, a bandeira que representa a República do Paraguai: no anverso, possui o brasão de armas e, no verso, o leão que guarda o barrete da liberdade em defesa da liberdade da nação, levando o lema “Paz e Justiça”. Porém, esses símbolos não estão presentes na pintura de Meirelles. A bandeira que hoje representa aquela República foi sancionada em 1992, sendo adotada a bandeira de 1842; entretanto, ao longo do tempo, ela sofreu pequenas variações.



Figura 7. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe) <sup>59</sup>.

Mas por que colocar tantas bandeiras inimigas quando a tela retrata uma vitória da Marinha brasileira? Esse fato ocorre porque a bandeira é o maior símbolo da nação, especialmente quando se está num campo de batalha. A sua apreensão era um troféu de guerra

---

<sup>59</sup> Fonte: SCHWARCZ, Lília Moritz. *A Batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 27. Il. color.

por causa da importância simbólica que ela carregava. Acompanhemos a observação de Lilia Schwarcz:

O estandarte nacional era peça de grande importância nos embates campais, como os ocorridos no século XIX. Servia como forma de identificar os batalhões que se moviam ao largo, mas principalmente como emulador das tropas que deveriam protegê-lo com a mesma firmeza com que protegiam seus comandantes. A bandeira era personificação e o símbolo maior da pátria em guerra. É por ela, portanto, que se mata e se morre em batalha. (SCHWARCZ, 2013, p. 83)

No caso da autora, cuja citação remete ao quadro *A Batalha de Avaí*, a bandeira é um despojo de guerra de grande importância e destaque. É justamente nesse contexto que Victor Meirelles retrata um maior número de bandeiras paraguaias, pois elas estão representando os inimigos derrotados, ou seja, são troféus de guerra, simbolizavam aqueles que foram destruídos ou que fugiram da refrega. Uma forma de evidenciar a potência da fragata *Amazonas*, para os fins de representação propostos pelo artista, é a colocação da bandeira do Império do Brasil em evidência. Afinal, essa foi a embarcação capaz de arrasar a esquadra paraguaia. A maneira de salientar a proporção foi justamente exibindo as bandeiras, o que, além disso, facilitaria a compreensão do público ao observar as representações na obra, entre os vapores de diferentes tonalidades que ocupam quase totalmente o céu, salvo o canto superior direito em que o azul de um céu límpido reforça a vitória.

Os personagens em primeiro plano observam a cena principal da tela, assim como quem olha o quadro. Na figura 10, podemos ver esse grupo e observamos que os personagens representados estão com o olhar direcionado e que os elementos também apontam para o centro da pintura, indicando-nos qual é a cena principal, nesse caso, a celebração dos vitoriosos tripulantes.

Ainda no primeiro plano, à frente da bandeira paraguaia, vemos um combatente brasileiro que será atingido por um tiro disparado por um paraguaio que se esquia entre os sobreviventes. Vemos ainda parte destruída do vapor que, provavelmente, fazia parte da embarcação, antes de ela ser atingida pela manobra. O brasileiro atingido é uma pessoa negra e, enquanto isso, as duas personagens à frente que tentam fugir são um idoso e uma criança. Esses três personagens podem ser vistos na figura 10, sendo essenciais para visualizarmos a participação desses três grupos na Guerra do Paraguai.

Luiz Carlos Silva, em sua análise, nos diz que o personagem foi atingido, mas, nesse detalhe, discordamos da observação do autor. Segundo pudemos observar, o personagem

ainda não havia sido atingido. A dispersão da pólvora está muito próxima do cano da arma, indicando-nos que aquele era o momento do disparo, mas que este ainda não havia atingido o brasileiro, e notamos ainda a ausência de sangue nele, como em todo o quadro. Apesar de ser uma tela que remete ao conflito bélico, não constatamos qualquer personagem sangrando, confirmando o aspecto alegórico da obra, de acordo com o qual não há necessidade de retratar uma batalha em seu aspecto violento. Reforçando a ideia principal que é a celebração da conquista da Marinha, através da idealização do pintor sobre o tema, não tendo o objetivo de eternizar a imagem com as consequências – as mortes – obtidas no decorrer da batalha.

No entanto, concordamos com Luiz Carlos Silva quando ele afirma que a pessoa negra atingida é a figura de maior proporção em relação aos demais do primeiro plano e da tela inteira; não é o personagem principal, mas traz uma carga dramática: “seus olhos voltados para o céu com a mão no peito ao ser atingido tem algo de herói e vítima” (SILVA, 2009, p. 84). É uma vítima por possivelmente ser um escravizado, embora não saibamos que circunstâncias o levaram à Guerra; todavia, ele morre, assim como vários outros brasileiros, no campo de batalha contra o inimigo em prol da sua nação, tendo em vista que o escravizado, ao deixar sua função para lutar pelo Brasil e seus interesses na guerra, passa a ser um cidadão brasileiro.

A presença de pessoas negras na campanha contra o Paraguai é dada por distintas frentes. Num primeiro momento, os senhores dos escravizados os mandavam à batalha em seus lugares, como uma maneira de “auxiliar” sua nação durante a guerra, enviando alguém em seu nome. Em 1865, temos a convocação dos Voluntários da Pátria, eufemismo para uma das grandes vergonhas da nação brasileira. Os paraguaios, em inúmeras imagens divulgadas no período da guerra, reforçam a relação entre as pessoas negras, a escravidão e sua presença na guerra (TORAL, 2001, pp-190), (SCHWARCZ, 2013, p. 72), ou seja, a representação heroica e trágica do personagem existe apenas nas tintas escolhidas para representá-lo: tanto no campo de batalha como fora dele, a tônica não era o heroísmo, e sim o ridículo por parte dos inimigos. Temos nos “voluntários” uma espécie de reforço, um outro mecanismo político com a intenção de conseguir maior número de recrutas para somar nas frentes de batalha, nas quais qualquer pessoa podia se alistar como voluntário. Vários escravizados foram mandados como voluntários por seus donos, outros se alistavam espontaneamente com o objetivo de ir à guerra e retornar para ganharem sua alforria, como era o prometido. Todavia, passado o primeiro momento, o número no alistamento de voluntários não foi satisfatório.

Já em 1867, o governo se propõe a comprar escravizados de seus senhores para enviar ao campo de batalha; “para alguns proprietários era um bom negócio, pois, com escravizados



vendidos ao governo, esquivavam-se de participar da guerra e, muitas vezes, livrar-se de um ‘mau’ escravo” (RODRIGUES, 2009, p. 217), além da possibilidade de serem condecorados com títulos de nobreza. Contudo, as permanentes baixas nas tropas exigiram novos posicionamentos para a manutenção do conflito beligerante que insistia em continuar. Então, D. Pedro II deu o aval para se iniciar o recrutamento forçado de homens e, assim, vários foram recrutados involuntariamente, inclusive idosos.

A figura 08 é uma reprodução de um estudo do pintor para a elaboração da tela. Ele foi produzido durante seu período no campo de batalha e retrata um combatente correndo, provavelmente fugindo de uma situação de risco. Percebemos essa característica por ele já estar sem camisa, evidenciando a perda da vestimenta, pela postura abaixada ao mesmo tempo em que corre e pela expressão facial de preocupação. Exatamente esse personagem não está no *Combate Naval*, porém, o idoso da tela está na mesma postura corporal em que o estudo é feito (figura 9). O idoso foge do local no momento em que o negro será atingido pelo combatente paraguaio. Logo, nessa hora de desespero, com receio de ser morto da mesma maneira e assustado pelo disparo próximo de uma arma de fogo, o personagem abaixa levemente o dorso e acelera a fuga na margem do rio, seguido pela criança. Entretanto, outra referência é percebida no mesmo personagem pela sua forma de correr, que se assemelha a um movimento de capoeira, o que seria inclusive uma postura para alguém mais jovem realizar, como foi o caso do homem retratado no estudo, devido ao esforço que um idoso deveria fazer para se abaixar e correr, movimentando agilmente braços e pernas, às margens de um rio. Reiteramos que sua postura estabelece uma relação maior com movimentos da capoeira do que com um ato de fuga em si.

Portanto, o personagem da pintura remete a duas possíveis referências. Sua aparência remete-nos ao grupo de idosos que foram recrutados forçadamente com o aval do Imperador D. Pedro II para integrar o contingente brasileiro, o que aumentou ainda mais sua impopularidade. Enquanto a postura, assim como a própria musculatura, faz alusão aos praticantes de capoeira que também foram recrutados para seguir para a guerra.



Figura 8: MVM-057<sup>60</sup>



Figura 9: Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>61</sup>

Enquanto isso, no Paraguai, a população seguia para o interior do país, fugindo da zona de conflito, e no percurso muitas mortes foram registradas. Há controvérsias sobre o número exato, mas sabemos que a maior parte da população, especialmente a masculina, foi devastada. Nos últimos anos da guerra, López contava com poucos homens para lutar, então, ele mandou mulheres e crianças para a retaguarda das batalhas a fim de manter a resistência e também a proteção do ditador. Vale salientar que, na frente brasileira, também havia presença de mulheres e crianças. Nesse caso, eram as famílias de alguns soldados que os acompanhavam no conflito por diversos fatores. Não podemos esquecer que, no contexto beligerante, são necessárias pessoas para cuidar da alimentação das tropas, dos feridos e doentes, e as mulheres que estavam no local foram destinadas a realizar essas funções<sup>62</sup>. Na pintura que se propõe a retratar tais momentos gloriosos do exército ou da marinha, não cabem crianças e mulheres assassinadas.

---

<sup>60</sup> Fonte: Museu Victor Meirelles.

<sup>61</sup> Fonte: <https://fknolla.wordpress.com/tag/pintura/> Acesso em 15 mar. 2015.

<sup>62</sup> Para mais informações, ver: FLORES, 2010.



Figura 10. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>63</sup>

Ainda no primeiro grupo de personagens, vemos vários combatentes caídos sobre uma embarcação paraguaia destruída como resultado das manobras guiadas pelo almirante Barroso. Sabemos disso pelo estado em que o vapor é apresentado: desmembrado por completo, com a água invadindo toda a área em que os sobreviventes permanecem. Victor Meirelles também reforça a ideia da persistência dos paraguaios em resistir, na figura 10; mesmo com a embarcação destruída, os paraguaios não desistem, e o oficial guarani dispara contra o brasileiro, enquanto outros logo atrás continuam colocando pólvora no canhão e disparam contra a fragata *Amazonas*, uma ideia também reforçada pelos semblantes dos personagens, onde “o medo, a valentia, a dúvida, a incerteza, a desolação amontoam-se” (SILVA, 2014, p. 2). Brasileiros (uniformes azuis e brancos) estão ao lado dos paraguaios (uniformes vermelhos) no primeiro plano, assim como no plano intermediário<sup>64</sup>, por terem caído no rio no momento do impacto entre as embarcações, como podemos ver na figura 11.

<sup>63</sup> Fonte: <https://fknolla.wordpress.com/tag/pintura/> Acesso 15 mar. 2015.

<sup>64</sup> Denominamos de plano intermediário o espaço entre o grupo de personagens do primeiro plano e a cena principal (fragata), no caso, o trecho do rio Paraná, onde vemos vários beligerantes caídos.



Figura 11. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>65</sup>

Seguindo o plano intermediário para a direita, podemos ver mais combatentes caídos na água, assim como duas chatas paraguaias, que ainda estão com homens a bordo na fugaz tentativa de atingir a esquadra brasileira. As chatas ou baterias flutuantes foram desenvolvidas de forma estratégica para atuarem na guerra; vejamos a minuciosa explicação de Doratioto sobre a estrutura da chata, e logo depois visualizaremos a representação da planta do convés de uma delas, na figura 12.

Elas eram embarcações de pequeno tamanho, que variavam entre quinze e quarenta metros e não possuíam remos, velas ou qualquer outro mecanismo propulsor, e eram rebocadas até o local em que atuariam, onde permaneciam ancoradas. As chatas possuíam fundo chão e um perfil baixo, praticamente ao nível da água, ficando visível apenas a boca de seu único canhão. Afundar essa embarcação somente era possível com um tiro certo de canhão na diminuta superfície visível, mas a pouca eficiência dos canhões da época obrigava os navios brasileiros a se aproximarem das chatas o máximo possível. Era uma aproximação perigosa, pois elas ficavam ancoradas nas margens dos rios, onde era pequena a profundidade da água, e sob a proteção de canhões em terra. Desse modo, os navios brasileiros corriam o risco de encalhar, de serem atingidos pela artilharia de terra inimiga e ainda podiam ser atingidas no casco à altura da água, no seu nível de flutuação, pelo canhão da própria chata. (DORATIOTO, 2002, p. 146-147)

---

<sup>65</sup> Fonte: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A Batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 26. Il. color.

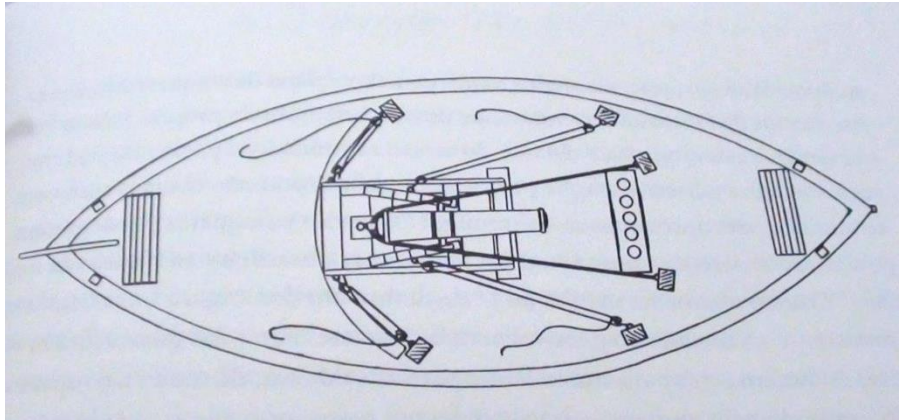


Figura 12. Representação de uma chata paraguaia<sup>66</sup>.

Dessa forma, a esquadra brasileira enfrentou uma situação atípica, utilizando embarcações para navegação em mar, o que aguçava a situação, que não era favorável. Contudo, o mais delicado eram as chatas (figura 13) presentes na pintura e suas posições estratégicas em lugares de pouca profundidade. Por serem baixas, era difícil acertá-las com tiros de canhão e aproximar-se delas aumentava as chances de se encalhar num banco de areia; não podemos também esquecer que havia vários paraguaios escondidos na vegetação, prontos para dispararem sem parar contra a esquadra brasileira. A arriscada decisão do almirante Barroso saiu triunfante e essa situação foi contornada, resultando na comemoração na proa da fragata.



Figura 13. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Fonte: DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 147. Il. color.

<sup>67</sup> Fonte: <https://fknolla.wordpress.com/tag/pintura/> Acesso 15 mar. 2015.

Em trabalhos que abordaram a pintura *Combate Naval do Riachuelo* não encontramos referências aos tipos de embarcações, apenas aos nomes que recebiam. A partir da nossa leitura sobre a pintura, consideramos crucial a apresentação delas, portanto, apresentamos trechos dos relatórios da Marinha do Brasil disponíveis digitalmente, para que dessa maneira possamos conhecer as dimensões e capacidades que as embarcações atingiam. Afinal, trata-se da representação de uma batalha naval que conquistou a vitória apesar das dificuldades, tendo as embarcações como elementos principais da situação. Por essa razão, não podemos deixar de falar delas, especialmente da *Amazonas*. A fragata era um navio de guerra que se destacava por ser uma embarcação um pouco menor, de fácil manobra – característica essencial para as manobras realizadas pelo almirante Barroso – e com uma bateria de canhões mais rápidos. A fragata *Amazonas* dispunha do seguinte histórico:

Vapor de guerra construído nos estaleiros Thomas Wilson, Birkenhead, Liverpool, Inglaterra, e mandado assim denominar pelo Aviso de 21 de agosto de 1851. Foi lançado ao mar em 25 de setembro do ano seguinte. Foi-lhe passada mostra de armamento, em Liverpool, a 07 de abril de 1852. Tomou o distintivo nº 62. [...] Media 195 pés de comprimento, 32 de boca e 20 pés e 5 polegadas de pontal, calando à proa 13 pés e à popa 14. Deslocava 370t. Era de caixa de rodas. Suas máquinas a vapor de tríplice expansão, eram da firma Benjamin Hick & Son, de Boston e desenvolviam a força de 350 cv. Dispunha de uma chaminé e de um condensador de superfície. Velocidade de 11 milhas. A capacidade de suas carvoeiras era de 300t gastando, em 24 horas 28t. Tinha quatro caldeiras. Custou 41.061 libras. Teve como fiscal das obras o Vice-Almirante J.P. Grenfell, que foi beneficiado com 5% do custo do navio. (MARINHA DO BRASIL)<sup>68</sup>

Na proa da fragata *Amazonas* havia uma escultura de uma índia (figura 14), representando uma amazona, emblema que reitera o nome da embarcação.

---

<sup>68</sup> Todas as citações da Marinha do Brasil referentes à fragata *Amazonas* fazem parte do relatório daquela instituição sobre a embarcação. Disponível em: <http://www.sistemas.dphdm.mar.mil.br/navios/Index.asp?codNavio=63>> Acesso em 15 fev. 2015.





Figura 14. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>69</sup>

Podemos observar a perspectiva laudatória da Marinha brasileira acerca da escultura. A embarcação tal qual a figura mitológica cerca de poder, imponência e eficácia. Trata-se de ratificar o poderia, conforme podemos observar na descrição da própria Marinha:

A figura de proa era uma linda escultura de índia em corpo inteiro, representando uma Amazona, tendo ao ombro uma aljava e na mão direita um remo de pá de canoa ordenada com um cinto e um canitar de penas. “Dos pés da figura se estende – diz um periódico do tempo – pelo talhamar abaixo uma obra de talha a representar um rio a manar de mitológico vaso, que contém em seu seio a canoa indiana e outros atributos iguais: tudo ao nosso parecer referente à afinidade do nome Amazonas”. Na popa uma escultura emblemática com as Armas Imperiais e bandeiras brasileiras e outros atributos navais. Para as decorações foi empregado o mogno. Dispunha, além de espaçosa câmara, de oito camarotes para oficiais. Os paióis de pólvora ficavam abaixo da linha d’água e de vapor. À proa estavam os camarotes para os inferiores, cobertas para marinheiros e foguistas, enfermaria com oito beliches. Existiam 12 tanques para aguada. Sua guarnição em pé de guerra seria de 200 homens e em pé de paz 170. (MARINHA DO BRASIL)

Como acompanhamos na citação, a embarcação era estruturada para a batalha naval, totalmente pensada nas acomodações e tripulação. No Anexo O, podemos visualizar a imagem de uma fragata. Com três mastros de velas redondas e proa proeminente, o tipo de embarcação que é salientada na tela pode ser visualizado com mais clareza. Em meio à

---

<sup>69</sup> Fonte: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A Batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 27. Il. color.

atmosfera tensa do conflito, não é possível entender bem sua estrutura, no entanto, podemos contatar a caixa de rodas que fica exatamente na bateria de canhões, fator que justifica a concentração de fumaça como resultado do disparo dos canhões nessa região lateral. Na pintura de Meirelles, também podemos ver a caixa de rodas de pá – esse modelo de rodas de pá já estava sendo pouco utilizado na época porque as embarcações estavam passando por um processo de modernização da estrutura – da fragata (figura 15), inclusive na parte superior, onde há corpos.



Figura 15. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>70</sup>

À esquerda da *Amazonas*, há três embarcações que representam o momento em que a *Parnaíba* é cercada e atacada por vapores paraguaios. O *Jequitinhonha* havia recebido muitas avarias e estava encalhado num banco de areia, e o *Belmonte* também estava encalhado para não afundar devido às avarias. Então, a *Parnaíba* teria se aproximado para rebocar a *Jequitinhonha*, mas teve o seu leme partido e foi cercada pelos inimigos, o que rendeu uma grande luta no convés (figura 16), conforme observamos adiante:

---

<sup>70</sup> Fonte: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A Batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 27. Il. color.





Figura 16. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>71</sup>

*Parnaíba* era uma canhoneira, tipo de embarcação que é pensada ou adaptada para a guerra, sendo geralmente de médio a pequeno porte e possuindo alguns canhões. Abaixo, podemos acompanhar a descrição da canhoneira *Beberibe*, que esteve na Batalha do Riachuelo; embora ela não esteja na pintura de Victor Meirelles, vale destacar suas características para compreendermos a estrutura de uma canhoneira.

Era de construção mista de madeira e ferro. Deslocava 583 t; tinha de comprimento 168 pés; de boca, 27 pés e 10 pés de calado. (...)Tinha a força de 130 c.v. acionando uma hélice, que lhe imprimia velocidade de 9 milhas. Era aparelhada a lgre. “Seu armamento constava de sete bocas de fogo, sendo 6 canhões de calibre 32 em bateria e um rodízio de calibre 68, de 3<sup>a</sup> classe, à proa. As madeiras empregadas neste navio eram; carvalho, teca e olmo inglês, e o cavilhame era de cobre. A lotação do navio constava de nove oficiais e 178 praças. (MARINHA DO BRASIL)<sup>72</sup>

Luiz Carlos Silva, em sua dissertação de mestrado, observa que a disposição das embarcações lembra a tela *The Redoutable At Trafalgar 21 Setembro 1805* (figura 17), do pintor francês Auguste Étienne François Mayer (1805-1890). A tela refere-se à batalha naval ocorrida no cabo de Trafalgar, na costa espanhola, em 21 de setembro de 1805, especialmente à atuação do navio francês *Redoutable*. A frente franco-espanhola seguia o almirante

<sup>71</sup> Fonte: SCHWARCZ, Lília Moritz. *A Batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 26. Il. color.

<sup>72</sup> A citação sobre a canhoneira *Beberibe* foi retirada do relatório da Marinha do Brasil sobre a embarcação. Disponível em: <http://www.sistemas.dphdm.mar.mil.br/navios/Index.asp?codNavio=165>> Acesso em: 15 fev. 2015.

Villeneuve e a frente inglesa, o almirante Nelson, sendo a última esquadra a vitoriosa; porém, o almirante Nelson morre durante o confronto entre a *HMS Victory* – embarcação onde ele estava – e o *Redoubtable*. Ainda segundo o autor, as telas se assemelhariam na maneira como as embarcações estão dispostas: a *Amazonas* está retratada na tela de Meirelles semelhante à primeira embarcação na obra de François Mayer. O francês coloca três embarcações um pouco mais distantes no lado direito da tela, da mesma forma que Victor Meirelles faz ao retratar a *Parnaíba* sendo atacada por paraguaios. Também há uma espessa camada de fumaça como resultado do intenso conflito, e provavelmente nosso pintor se baseou nela ao preparar sua pintura (SILVA, 2009, p. 86-87).



Figura 17. Auguste Étienne François Mayer. *The Redoubtable at Trafalgar*. 1836. Óleo sobre tela, 1,05 x 1,62 m. Musée de la Marine, Paris.<sup>73</sup>

Concordamos com Jorge Coli quando ele afirma que Victor Meirelles, assim como os demais pintores contemporâneos a ele, usava o recurso da citação nas pinturas ao tomar por guia os mestres clássicos e suas produções, embora isso possa parecer estranho e algumas vezes ser confundido com plágio – pensamento que também foi recorrente no final do século XIX, em meio às críticas lançadas, principalmente, durante o episódio da *Questão Artística de 1879*. Entretanto, Coli esclarece que esse era o principal recurso do período, por isso, é possível ver tantas referências de grandes nomes nas telas, não só nas de Victor Meirelles, mas também nas de Pedro Américo e de outros pintores. Todavia, salientamos que o próprio regime da pintura acadêmica limitava os artistas em suas produções, para seguir os rígidos princípios de idealização dos fatos nacionais:

Assim, a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos, naqueles tempos, como valores tão fundamentais como para o público hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação e a referência ao passado não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgue numa outra inter-relação. (COLI, 2005, p. 15)

---

<sup>73</sup> Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/320318592222264587/> Acesso 10 mai. 2015.

Agora, podemos “adentrar” no quadro e seguir para a cena principal. O primeiro personagem que se destaca encontra-se de pé, na proa da fragata *Amazonas*: o almirante Barroso que, em sinal de vitória, tem o braço levantado, o que reforça tal leitura; outros tripulantes acompanham o almirante, repetindo o seu gesto, uma maneira de celebrar a conquista obtida, como pode ser visto na figura 18. Segundo Luiz Carlos Silva, o gesto representado na tela pelo Almirante Barroso há muito tempo já está presente no imaginário social das representações dos “grandes homens da história”, significando o triunfo – um gesto replicado por líderes ao longo do tempo, estando presente em vários rituais e maneiras de representação, por exemplo, na escultura (SILVA, 2009, p. 87). Concordamos com o autor e acrescentamos que o gesto, enquanto significado de triunfo, é reforçado pelo posicionamento do personagem, que está na mesma direção que a proa da fragata utilizada como aríete. A extremidade quebrada e o braço do almirante estão em harmonia, tendo em vista que a associação de ambos – a embarcação e a ação de Barroso – resultaram na comemoração estabelecida pela tripulação.



Figura 18. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>74</sup>

Na fragata *Amazonas*, o personagem mais visível é Barroso, aquele do qual vemos nitidamente toda a silhueta ao acenar a vitória da Marinha brasileira. Do seu lado direito, temos o trio completamente unido numa postura rígida, figuras que recebem destaque ao serem retratadas ao lado do almirante, por isso, estão na mesma área de visualização, apesar

<sup>74</sup> Fonte: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A Batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 27. Il. color.

de não serem mais importantes que o primeiro, já que ele está mais elevado e nítido que o trio que o acompanhava no gesto.

Ainda na fragata *Amazonas*, ao lado daqueles que acenam em sinal de vitória, há tripulantes que permanecem com suas armas em punho, mirando inimigos caídos no rio, mostrando-nos a permanência do combate. Sentado à frente do almirante Barroso, temos a representação de Delfim Carlos de Carvalho, desempenhando a função de manobrar a embarcação (SILVA, 2009, p. 85). Do seu lado direito, podemos observar um trio austero integrado pelo “argentino Bernardino Gustavino, o capitão de fragata Teotônio Raimundo de Brito e o guarda-marinha Manuel José Alves Barbosa” (SILVA, 2009, p. 85). De acordo com Luís Carlos da Silva (2009, p. 85-87), o almirante Barroso e o trio acima apresentado teriam sido retratados com posturas corporais que mais se assemelham a estátuas comemorativas do que a pessoas que estariam em um conflito armado. Segundo o autor, afirmou-se na época que o almirante Barroso realmente se comportou assim no momento, quando pôs a pique quatro embarcações paraguaias com a proa da fragata, e ele mesmo narra seu feito:

(...) “minha resolução foi acabar de uma vez toda a Esquadra Paraguaia, o que teria conseguido se os quatro vapores (inimigos), que estavam para cima, não tivessem fugido. Pus a proa sobre o 1º, e o esmigalhei, ficando completamente inutilizado, com a água aberta e indo pouco depois a pique. Segui a mesma manobra com o 2º, que era o *Marquês de Olinda*” – navio brasileiro apreendido pelo Paraguai em 1864, enquanto levava o governador do Mato Grosso, um dos incidentes que precipitaram a guerra –, “inutilizei-o, depois o 3º, que era o *Salto*, o qual ficou no mesmo estado. Os quatro restantes, vendo a manobra que eu praticava (...), trataram de fugir rio acima. Depois de destruir o terceiro vapor, pus a proa em uma das canhoneiras flutuantes, a qual com o choque e um tiro foi ao fundo”. (BARROSO DA SILVA *apud* SILVA, 2009, p. 45, grifos do autor)

Como o almirante Barroso guiou manobras na fragata *Amazonas* com o intuito de atingir e pôr a pique os vapores inimigos, com isso obtendo êxito após sete horas de conflito armado, acima do grupo de personagens podemos visualizar mais duas bandeiras que reproduzimos abaixo. A primeira do Brasil Imperial<sup>75</sup> (figura 19) e bandeiras de sinalização

---

<sup>75</sup> A bandeira imperial do Brasil foi elaborada por José Bonifácio de Andrada e Silva com auxílio de Debret. O verde representa a Casa de Bragança, origem dos monarcas brasileiros. O amarelo é a cor da Casa de Habsburgo, de onde veio a princesa Leopoldina; o losango é maior, chegava a todas as laterais do retângulo verde. A coroa é um símbolo da Monarquia, e acima dela há uma pequena cruz que evidencia a superioridade divina sobre o poder terreno dos homens. O escudo é português para representar a origem do Império brasileiro. A cruz de Cristo no centro representa a Ordem dos Cavaleiros de Nosso Senhor Jesus Cristo, a mesma que estava presente

marítima que deveriam ser lidas pela tropa como “Sustentar fogo que a vitória é nossa” (figura 20-21).



Figura 19. Bandeira do Brasil Imperial.<sup>76</sup>

Nas figuras 20 e 21, parece que são várias bandeiras, mas na verdade são apenas duas. São conhecidas como Sinais de Barroso. Durante a navegação, são içadas várias bandeiras para efetivar a comunicação. Na Batalha do Riachuelo, o almirante Barroso iça várias bandeiras para transmitir ordens às demais embarcações, sendo que as mais conhecidas são as das figuras selecionadas<sup>77</sup>.

---

nas caravelas portuguesas. Sobre a cruz de Cristo, há uma esfera armilar, que também fazia parte do escudo português; esse instrumento de astronomia era utilizado nas grandes navegações, mais uma referência ao país europeu, uma forma de reforçar a todo momento as origens do Brasil. No círculo azul, estavam dezenove estrelas que representavam as províncias; no final do Segundo Reinado, há uma mudança e passam a ser vinte estrelas após o desligamento da Província Cisplatina (1829) e a criação das Províncias do Amazonas (1850) e Paraná (1853). Fonte: REVISTA, Aventuras na História, nº 136, nov. 2014, p.

<sup>76</sup> Fonte: <http://www.monarquia.org.br/-/obrasilimperial/Bandeirashistoricas.html>> Acesso 20 fev. 2015.

<sup>77</sup> A primeira, bandeira 779 – “O Brasil espera que cada um cumpra seu dever” – a segunda, bandeira 10 – “Sustentar fogo que a vitória é nossa”. Como mencionamos anteriormente, até hoje o dia 11 de junho é celebrado na Marinha, e essas bandeiras são içadas em todos os navios. Fonte: <https://www.mar.mil.br/dphdm/pesq/barroso/sinais.htm>> <http://www.marinha.mil.br/sites/default/files/hotsites/11jun2014/html/historia.html>> Acesso: 12 dez. 2014.



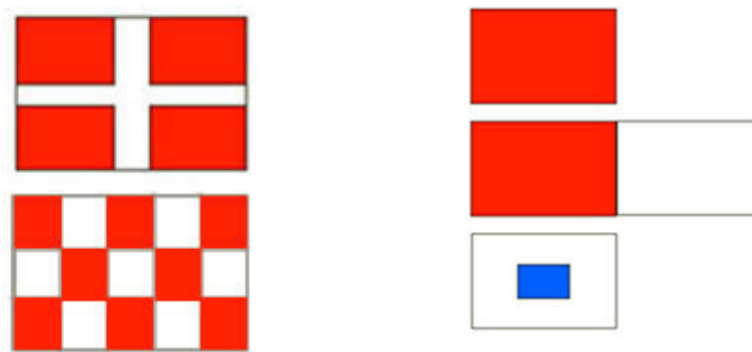


Figura 20 – 21. Bandeiras Sinais de Barroso.<sup>78</sup>

Victor Meirelles era um colorista, uma característica marcante em suas produções artísticas. Na tela que escolhemos como epicentro de nossas reflexões, ocorre “um tratamento cromático denso, o que se deve a uma paleta quente, de tons avermelhados e alaranjados repercutindo sobre toda sua área” (SILVA, 2010, p. 2). É possível visualizar na figura 22 uma composição em que aparecem elementos aparentemente díspares, como o clima, no caso da atmosfera, pensando o termo para além da sua vinculação à perspectiva artística, mas também e, especialmente nesse caso, a nebulosa associada ao conflito armado, que encontra reforço nos mecanismos que moviam as embarcações.



Figura 22. Victor Meirelles. *Combate Naval do Riachuelo*, 1883. Óleo sobre tela, 400 x 800 cm. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, Brasil. (Detalhe)<sup>79</sup>

Pouco pode ser visto do céu azul que “reinava” na tarde daquele dia singular para a esquadra da Marinha brasileira, que saudava a vitória sobre os paraguaios, mas a atmosfera

<sup>78</sup> Fonte: <https://www.mar.mil.br/dphdm/pesq/barroso/sinais.htm> Acesso 20 fev. 2015.

<sup>79</sup> Fonte: <https://fknolla.wordpress.com/tag/pintura/> Acesso 15 mar. 2015.

épica do quadro mostra as complexidades na percepção do momento. O destaque dado às nuvens de fumaça torna o ar denso, reforçando a vitória da maquinaria e dos homens, cujas cores e atmosfera pouco têm a comemorar. O pintor elaborou pictoriamente a almejada vitória de forma amarga, com cores e tons que reforçam a guerra náutica que distancia os inimigos. Aos poucos, vemos surgir ao longe as demais embarcações envolvidas, mas que não se sobressaem em meio à carga dramática do contexto bélico.

Mencionamos anteriormente que Meirelles, antes de confeccionar seu trabalho final, realizava uma série de estudos para observar todos os personagens, vestimentas, geografia, enfim, todos os aspectos para a tela. Geralmente, após o esboço em desenho, ele fazia um estudo a óleo, não obrigatoriamente um óleo sobre tela, mas a óleo para selecionar as tintas e observar a perspectiva. Foi exatamente isso que ele fez quando estava planejando a primeira tela para o *Combate Naval de Riachuelo*, que foi exposta em 1872. O pintor catarinense, para realizar a segunda versão da pintura, tomou por base seus estudos feitos *in loco*, e esse estudo em óleo sobre cartão colado em tela pode ser visto na figura 23.



Figura 23. Victor Meirelles. *Estudo para o Combate Naval de Riachuelo*, 1868-1872, óleo sobre cartão colado em tela, 77,3 x 155,0 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.<sup>80</sup>

Esse estudo foi realizado entre 1868 e 1872, exatamente durante o processo de elaboração da primeira tela sobre o tema. Trata-se basicamente da mesma representação,

---

<sup>80</sup> Fonte: TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles - Novas Leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009. p. 18-19. Il. color.



apenas com algumas modificações. Há um plano mais aberto, em especial pelo destaque do céu azul que aparece apenas no canto superior direito da obra final; além disso, a disposição do quadro permite visualizar mais uma embarcação do lado esquerdo da tela, pouco à frente da *Parnaíba*, que está sob ataque paraguaio. No primeiro plano, há um grupo de personagens muito semelhante àquele elaborado para a tela de 1883. Entretanto, a área dos destroços da embarcação inimiga é maior, há armas e machadinhas, a bandeira está mais enrolada e não podemos visualizar sua área azul. Não há o personagem alvejado, nem seu algoz; em seu lugar, temos uma criança que tenta subir, talvez tentando salvar algum companheiro. Também não se vê o idoso da segunda tela definitiva.

No plano intermediário, há vários personagens caídos, mas apenas uma chata vazia, com o canhão e mais próxima do primeiro plano. Na fragata *Amazonas*, não há a escultura da índia e a embarcação tem menos detalhes; não há corpos em cima da caixa de rodas, porém, a cena principal continua sendo a mesma. Podemos ver as bandeiras da mesma forma. Por fim, próximas à linha do horizonte, vemos embarcações fugindo e uma outra afundando.

Portanto, observamos que Meirelles seguiu a ideia da primeira tela, aumentou suas dimensões e acrescentou detalhes e elementos. Colocou, por exemplo, mais uma chata e pessoas dentro dela. Seus estudos sobre o conflito, que estão na “Seção de Desenho Brasileiro do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, a série *estudos paraguaios* [...]” (TORAL, 2001, p, 141), demonstram um artista de cunho realista que desaparece nesse quadro alegórico de uma nação que vence o conflito praticamente sozinha, de acordo com a imagem. Trata-se de uma pintura de viés romântico, e cuja idealização era o modelo ideal para a *Pintura Histórica* do momento em que foi produzida e exibida.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas velas. Muitos remos.  
Âncora é outro falar...  
Tempo que navegaremos não se pode  
calcular. [...]  
Muitas velas. Muito remos.  
Curta vida. Longo Mar.  
Nem tormenta nem tormento me poderia  
parar.  
Muitas velas. Muitos remos. [...]  
Ando entre a água e o vento  
Procurando o rei do Mar.  
(MEIRELES apud BLOCH, 1984, p.  
243)

Ao final, entre as diversas embarcações e a imensidão de águas, é impossível deixar de pensar em como é fácil se perder no percurso. Afinal, o mar é longo. Pesquisa é justamente isso: um longo mar no qual, ao “término”, no máximo conseguimos aportar; a primeira impressão é a de que navegamos tão pouco. Esperamos que nossa viagem pelo tema e as tormentas pelas quais passamos, os mares singrados com tanto esforço, auxiliem outros pesquisadores nessa imensidão que é analisar pinturas, na perspectiva histórica, sem deixar de lado seus contextos.

Ressaltamos que o termo *Pintura Histórica*, durante toda a dissertação, é utilizado por ser a forma de nomeação recorrente da AIBA, no século XIX, para a cadeira de pintura relacionada aos temas considerados “históricos”, compreendidos no contexto enquanto representações heroicas e que reificam a ideia de nação. O termo caiu em desuso e pode parecer até redundante se partimos do pressuposto de que toda pintura é calcada em regimes de historicidade.

As possibilidades de análise dependem das escolhas do pesquisador e da abordagem acerca da pintura. Optamos pela análise da obra pictórica figurativa, em que estabelecemos como epicentro o quadro *O Combate naval de Riachuelo* (1883); todavia, a produção artística de forma geral tem uma história que antecede, acompanha e, em alguns casos, perpetua a existência da obra da qual temos apenas o registro de realização e exibição, como no caso da primeira versão da pintura que analisamos. Durante nossas pesquisas, a história da restauração chamou nossa atenção, tornando-se o Anexo H. Tendo como referente os relatórios do período, percorremos brevemente as dificuldades que o quadro enfrentou na sua conservação,

muito diferente da vitoriosa representação da Marinha brasileira, presente no quadro e sua financiadora. Existiram batalhas envolvendo a obra que nem seu criador teria podido imaginar.

Dois campos da História dialogam com a análise da produção pictórica numa perspectiva historiográfica. Um deles é a História Social, que, nesse caso, em consequência da fonte, é nomeada como História Social da Arte. O segundo recebeu, entre os anos 1980 e 1990, o epíteto de Nova História Cultural, para se demarcar uma diferença com a História Cultural do século XIX e início do XX. Depois de alguns anos, os historiadores optam por retornar ao termo História Cultural. Existe ainda um terceiro e crucial elemento: a História da Arte e nossa opção pela História Cultural.

Reconhecida no passado por certo conservadorismo, crença na arte pela arte e ênfase nas cronologias, nas escolas artísticas e na biografia dos artistas, a História da Arte tinha posicionamentos conservadores sobre os temas, assim como a Historiografia, entendida aqui como a História da História, ou seja, a análise da produção realizada por historiadores. A primeira ressignificou as formas de encarar a arte já no fim do século XIX, enquanto que a História precisaria ver o primeiro cartel do século XX, com os *Annales* na França e a História Social inglesa. A escolha pela História Cultural veio pela ampliação de possibilidades do pensar histórico, ampliando as fontes e abordagens, e consequentemente sua perspectiva da epistemologia e metodologia. Ressaltamos que nossa análise do quadro e do contexto que o envolve dialoga com as práticas culturais do período, a sociedade em que está inserido o artista e a obra, e os elementos para a análise figurativa e a crítica histórica. Para tanto, relembremos sucintamente o percurso.

Nosso trabalho apresentou, no segundo capítulo, o que seria a pintura de história, assim como o autor do painel, Victor Meirelles. No terceiro, contextualizamos a Guerra do Paraguai, tema central do quadro, e a produção de imagens acerca do conflito no intuito de compreender melhor os motivos que levaram à escolha do tema. No quarto capítulo, focamos na exibição da obra, sendo nosso intuito compreender a circulação cultural de uma produção artística e o que estava representado na tela, ainda mais por se tratar de uma produção pictórica figurativa. Dessa forma, nossa reflexão é calcada na tríplice relação entre a sociedade em que a obra é produzida e na qual são atribuídos os sentidos, seguida pelas análises da obra e os impactos causados por ela.

Entre o desejável e exequível, existe uma distância na maioria das vezes impossível de ser alcançada. Almejávamos, no primeiro momento, analisar desde as primeiras anotações e esboços do pintor aos jogos políticos que envolviam o financiamento das produções

artísticas, bem como o processo de execução da pintura e a história de suas exposições, dentre outras questões. Optamos pela análise do quadro. Sendo assim, todos os capítulos giram em torno do assunto: a Guerra do Paraguai, o gênero do qual é considerado um elemento, o artista que o produziu, a sociedade e seus desdobramentos em relação à obra pictórica, nossa leitura do quadro e da crítica do período, assim como das análises de alguns dos principais estudiosos do artista sobre sua pintura de batalha náutica.

Ao término, a obra de arte é uma produção cultural cuja relação com a sociedade em que é produzida e ressignificada reforça seus impactos culturais. Ainda mais em imagens, como é o caso de *A Primeira Misssa do Brasil*, *Batalha do Avaí* e o *Brado do Ipiranga*, para citar apenas algumas das mais famosas realizadas no período, e do próprio objeto de nossa reflexão, *O Combate naval do Riachuelo*. Por sua ampla difusão em livros didáticos e diferentes suportes midiáticos, essas obras se tornaram célebres (re)conhecidas, mas sobre as quais a maioria das pessoas possui poucas informações, ainda que, nos anos escolares, dificilmente tenha escapado de alguma delas na capa ou páginas de um livro relativo ao Brasil Império. O excesso de visibilidade de tais obras reproduzidas nos mais diversos materiais torna-as uma espécie de signo do tema. *A primeira misssa do Brasil*, por exemplo, deixa de ser um quadro oitocentista para se tornar, ao lado da carta de Pero Vaz de Caminha, a certidão visual de nascimento da nação. No caso do Combate Naval, temos a celebração da vitória da Marinha brasileira no conflito. Ambas as *pinturas históricas* têm como intenção a construção simbólica de uma nação. São deixadas de lado as figuras da mitologia da Antiguidade Clássica, e, em seguida, os santos que figuravam como a primeira base da *pintura histórica*, substituídos por imagens que auxiliavam, estimulavam e quem sabe ampliavam o projeto do Império brasileiro.

Afinal, devemos lembrar que a Monarquia de D. Pedro II não se desvinculava de seu fio condutor: a dedicação à cultura, especialmente, às artes. Seu projeto de nação incluía as obras pictóricas e a produção historiográfica. O monarca participava das reuniões do IHGB, salvo quando estava viajando, interessava-se pelo princípio da elaboração da História do Brasil, assim como pela escrita literária que emergia através da imagem do “bom selvagem”, aquele que seria o representante “genuinamente” nacional. Portanto, ninguém melhor para dar vida aos clássicos que perdiam elementos para absorver o local (SCHWARCZ, 1998). A situação não seria diferente quando o assunto foi a AIBA: a instituição recebeu mais atenção do governo quando o monarca tomou a frente nas decisões. Então, os alunos tiveram mais oportunidades para conseguir o Prêmio de Viagem para a Europa com o objetivo de estudar com os grandes mestres do neoclassicismo, estilo que sustentava a Pintura de História, que era

conduzida por rígidas regras, limitando a ação dos artistas que deviam seguir fielmente seus princípios.

Victor Meirelles era um dos principais expoentes do estilo no País e respeitado na sociedade, o que o possibilitou receber a encomenda do Ministro da Marinha, com o intuito de eternizar a vitória da esquadra brasileira no combate contra o Paraguai. Mesmo durante o conturbado momento da guerra, foi dedicado um espaço exclusivo para esse fato com o objetivo de monumentalizar aquela vitória enquanto definidora do conflito. Afinal, era a representação da luta contra o ditador implacável e sua subsequente vitória. Portanto, nesse momento, a *pintura de batalhas* é desencadeada na produção artística brasileira. Mais do que realistas, elas possuíam a função de enaltecer o país. Tinham muito mais uma preocupação romântica, enaltecadora, do que qualquer outra. Sobre esse subgênero da *pintura histórica*, podemos observar que

Isto significou um reforço de energia para os pintores: as batalhas não eram apenas uma ressurreição do passado, a ilustração de um episódio distante no tempo. Elas recebiam suas forças de ocorrências atuais; retomavam episódios efervescentes nas memórias, celebravam heróis falecidos há pouco ou ainda vivos. Nutriam-se de uma verdade que vinha do contemporâneo. (COLI, 2005, p. 85)

As exibições das obras no século XIX entre aqueles que vivenciavam, escutavam e liam os relatos do evento retratado no enorme painel faziam com que os pintores enfrentassem um público com o olhar preciso e meticuloso de quem esteve lá ou conhecia alguém que viveu o momento, detendo minúcias que apenas a experiência permite.

A tela de Meirelles tinha justamente este objetivo: retratar a vitória da Marinha, tornando-a um monumento. O pintor segue para o campo de batalha e realiza inúmeros estudos *in loco* para elaborar seu quadro. Realiza anotações a partir de depoimentos de pessoas que estiveram naquela batalha e puderam narrar o que aconteceu. Tomando notas, o pintor retorna ao Rio de Janeiro e segue até concluir suas telas: *Combate Naval de Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*.

Victor Meirelles e Pedro Américo, os principais expoentes do gênero, o segundo considerado de caráter agitado em oposição ao caráter fleumático do primeiro, considerados uma espécie de opostos, protagonizaram algumas querelas que saíram em jornais do período. Tais adjetivações advêm de Gonzaga Duque-Estrada (1995 [1888]), contemporâneo dos pintores e admirador do trabalho e da personalidade de Américo, que evidenciou as características pessoais e artísticas que, segundo ele, os diferenciavam. Ambos respeitados,

figuram entre os grandes expoentes da Pintura de História no Brasil. A relação deles, especialmente durante o período em que ficaram mais próximos na Europa durante os estudos, ainda carece de uma maior produção, sendo uma possibilidade de pesquisa aos interessados no tema. Entre o dito e o interdito no período, existem muitas publicações e pontos de vista, quase sempre apologeticos ou de cunho difamatório, em especial de algumas obras acusadas de plágio, informações em demasia ou de certa imobilidade dos personagens retratados. Além disso, os dois, por questões pessoais e estéticas, sempre são colocados em polos distintos pela crítica.

Na produção artística oitocentista, há interesses políticos. O governo imperial era o incentivador da construção de uma memória visual de seus feitos, tornando-os grandiosos, para isso financiando os artistas e comprando e exibindo imensas telas. Portanto, era necessário produzir obras que agradassem a esse público, além de atender as suas exigências. No caso de Victor Meirelles com o *Combate Naval*, foi exatamente o que foi feito: o ministro havia pedido a celebração da vitória e foi isso que o pintor executou, mesmo sendo criticado por realizar uma tela de batalha, na qual não há uma batalha propriamente dita. Percebemos que a grande batalha não ocorre na pintura em si, mas no entorno da obra, por sua sobrevivência, pelas restaurações, pelas rugas entre o museu e a Marinha, pela posse da obra, enfim, um quadro em que sobram batalhas que são compreendidas quando analisadas em sua conjuntura.

As decisões políticas determinavam o rumo que as artes do século XIX tomavam. A ideia de construir uma produção imagética que ilustrasse os grandes eventos históricos nacionais de maneira que o público, ao visitar as obras, se identificasse com a situação representada fazia com que os artistas permanecessem produzindo seus trabalhos seguindo essa lógica. Tendo em vista o alto custo em materiais e tempo de trabalho – lembrando que devido a suas dimensões, uma tela levava anos para ser concluída – havia apenas um consumidor: a política imperial brasileira.

O pintor Edoardo de Martino e outro anônimo realizaram reproduções do combate naval de Riachuelo, e fica essa sugestão para os pesquisadores dedicados aos estudos comparados em História, além da perspectiva paraguaia do conflito e sem falar no acervo fotográfico uruguaio realizado com a Bate & Cia, que mostraria uma outra Guerra do Paraguai. Uma guerra diferente da solene e vitoriosa proposta por Victor Meirelles e da considerada por muitos, no período, como “caótica” realizada por Pedro Américo, ambas calcadas nos moldes academicistas de suas formações.

Na República, a prática política sobre a produção artística no Brasil tem suas continuidades e descontinuidades. A Pintura de História continua a ser feita, porém seus autores são outros e sua intencionalidade segue um caminho paralelo. Valéria Salgueiro afirma que “o uso de imagens ligadas ao exercício do poder indica haver fortes razões para se fazer uso delas sempre que a doutrinação está em questão. Imagens causam profunda e duradoura impressão” (SALGUEIRO, 2002, p. 5). Sobremaneira, o novo regime político necessitava de fundamentos que o afirmassem enquanto o dissociavam do momento anterior. Portanto, houve a exclusão dos pintores ligados à Monarquia e novos pintores surgem com a República, levando a nova proposta da Pintura de História: exaltar os personagens que eram vistos como inimigos da Monarquia e que se tornaram os heróis da República. Mas essas são outras pinturas e artistas que monumentalizam outro momento da história do País.

Aos possíveis interessados no tema da *Pintura Histórica* e seu subgênero *pintura de batalhas* ou da análise da obra pictórica numa perspectiva da História Cultural, sugerimos acompanhar os debates sobre análise de imagens, que se tornam profícuos. Apesar de inexistir uma metodologia dentro desse campo da História, isso potencializa os intercâmbios entre as diversas formas de se analisar uma pintura.

Sendo reconhecido como produto de uma cultura histórica do século XIX e ressignificado nos séculos seguintes, *O Combate naval do Riachuelo* não foi a pique no mar de informações do mundo digital. Mesmo que geralmente figure enquanto ilustração sem contextualização. Nosso intuito é justamente o de (re)apresentar a pintura e, quem sabe, auxiliar de alguma forma no debate sobre a produção imagética no Oitocentos.

Enfim, entre os *tantos quadros nas paredes e as tantas formas de se ver um mesmo quadro*, observamos que a história da pintura é também a do seu momento de produção, significação, esquecimento e desaparecimento. Cabe ao historiador, em especial ao que se dedica à história da pintura, realizar sua leitura da obra em seus aspectos técnicos, estéticos, contexto de produção e recepção, percebendo sentidos atribuídos ou renegados na representação realizada na pintura, com tantas horas de estudo e pinceladas. *O combate Naval de Riachuelo* continua a navegar em cada historiador que a ele se dedica. Nem o céu nem o mar são limites para quem se dedica ao estudo da produção artística. Cecília Meirelles dizia que a vida era curta e que longo era o mar. Sendo assim, que sempre existam navegantes para os mares da história.

ॐ



## 6. REFERÊNCIAS

ARGON, Maria de Fátima Moraes. O mestre de pintura da princesa regente. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles - Novas Leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 94-113.

ASSUNÇÃO, Moacir. *Nem heróis nem violões: curepas, caboclos, cambás, macaquitos e outras revelações da sangrenta Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993 [1990].

*Aventuras na História*. Guerra do Paraguai. Ed. 136, nov, 2014. São Paulo: Editora Abril, 2014. p. 19.

BEZERRA, Carolina Cavalcanti. *Caminha, Meirelles e Mauro: narrativas do (re) descobrimento do Brasil; decifrando as imagens do Paraíso*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2008.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O “Senhor do Desenho” no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. In: TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 78-93.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004 [2001].

\_\_\_\_\_. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009 [1992].

CARDOSO, Ciro Flamarion. *Um historiador fala sobre teoria e metodologia: ensaios*. Bauru: EDUSC, 2005.

CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História: a relação de arte e história através das telas de batalha de Pedro Américo e Victor Meirelles*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2007.

CERTEAU, Michel de. “A operação historiográfica”. In: \_\_\_\_\_. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 [1975].

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A Pintura de História no Brasil do Século XIX: panorama introdutório. *Arbor – Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madri, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. CLXXXV, n. 740, nov./dez. 2009, p. 1147-1168. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es> />. Acesso em: 20 ago. 2013.

COELHO, Mário César. Victor Meirelles e a Empresa de Panoramas. In: TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles - Novas Leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009. p. 114-129.

\_\_\_\_\_. *Os panoramas perdidos de Victor Meirelles: aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

COLI, Jorge. *A batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese (Livre-Docência em História da Arte e da Cultura). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora SENAC-SP, 2005.

\_\_\_\_\_. Meireles em Roma. In: *Victor Meirelles: um artista do Império*. Curitiba: Circuito Cultural Banco do Brasil, 2003. (Catálogo de exposição).

CUNHA, Marco Antonio. *A chama da nacionalidade: ecos da Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 2000.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DUARTE, Paulo de Queiroz. *Os Voluntários da Pátria na Guerra do Paraguai*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1981.

DUQUE-ESTRADA, Luís Gonzaga. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. São Paulo: Mercado de Letras, 1995 [1888].

ESPARTEIRO, A. Marques. *Catálogo dos Navios Brigantinos (1640 - 1910)*. Lisboa: Centro de Estudos da Marinha, 1976.

FIGUEIRA, Divalte Garcia. *Soldados e negociantes na Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas FFLCH-USP: FAPESP, 2001.

FLORES, Elio Chaves. Dos feitos e dos ditos: História e Cultura Histórica. In: *Saeculum – Revista de História*, João Pessoa, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, UFPB, n°. 16, jan./ jun. 2007, p. 83-102.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Mulheres na Guerra do Paraguai*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

FRANZ, Teresinha S. *Educação para a compreensão da arte*. Museu Victor Meirelles. Florianópolis: Editora Insular, 2001.

GARIFF, David. *Os pintores mais influentes do mundo e os artistas que eles inspiravam*. Tradução de Mathias de Abreu Lima Filho. São Paulo: Girassol, 2008.

GINZBURG, Carlo. *Indagações sobre Piero: o Batismo, o Ciclo de Arezzo, a Flagelação*. Tradução de Luiz Carlos Cappellano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989 [1981].

GRAHAM-DIXON, Andrew. *O Guia Visual Definitivo da Arte: Da Pré-história ao Século XXI*. Tradução de Eliana Rocha. São Paulo: Publifolha, 2011.

GUARILHA, Hugo Xavier. *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

GUIMARÃES, Argeu. *Auréola de Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e Conselho Federal de Cultura, 1977.

GRUZINSKY, Serge. *A guerra das imagens: de Cristovão Colombo a Blade Runner (1492-2019)*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1990].

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999 [1950].

IZECKSOHN, Vítor. A Guerra do Paraguai. In: GRINBERG, Keila & SALLES, Ricardo (Orgs.). *O Brasil Imperial*, volume II: 1831-1870. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 386-423.

MACHADO, César do Canto. *Biografias de catarinenses notáveis*: atletas, religiosos, cientistas, empresários, líderes políticos, artistas, escritores. Florianópolis: Editora Insular, s.d.

MARIA, Cleusa. Uma batalha quase perdida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1991, Caderno B, p. 01.

MATTOS, Claudia Valadão de. Imagem e Palavra. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valadão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP; Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999, p. 77-132.

MEIRELES, Cecília. O mestre do mar. In: COUTINHO, Afrânio. *As formas da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bloch, 1984.

MELLO JÚNIOR, Donato. Temas históricos. In: ROSA, Ângelo de Proença *et al.* *Victor Meirelles de Lima*: 1832-1903. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 55-102.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. História e Imagem: iconografia/ iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus; Elsevier, 2012, p. 243-262.

MOREL, Marco. Em nome da opinião pública: a gênese de uma noção. História e imprensa. *Homenagem a Barbosa Lima Sobrinho – 100 anos*: Anais do colóquio. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1998.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valadão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: EDUSP; Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999.

OURO PRETO, Afonso Celso de Assis Figueiredo, Visconde de. *A Marinha d'outrora*: subsídios para a história. 3. Ed., Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1955].

PEIXOTO, Elza Ramos. *Victor Meirelles no Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: ND, 1970.

PEREIRA, Sônia Gomes. Victor Meirelles e a academia Imperial de Belas Artes. In: TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles*: novas leituras. Florianópolis: Museu Victor Meirelles; IBRAM/MinC; São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 47-63.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte*: passado e presente. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRETTE, Maria Carla. *Para entender a arte*. Tradução de Maria Marguerita de Luca, 2008.

RUBENS, Carlos. *Vítor Meireles*: sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. "Introdução à edição brasileira". In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*: a explicação histórica dos quadros. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1985], pp. 09-23.

SCHNEIDER, L. (org.) *A Guerra da Tríplice Aliança* (Império do Brasil, Republica Argentina e Republica Oriental do Uruguay) contra o Governo da Republica do Paraguay (1864-1870) com cartas e planos. Tradução de Manoel Thomaz Alves Nogueira, Annotado por J. M. da Silva Paranhos. Vol. I. Rio de Janeiro: H. Garnier – Livreiro Editor, 1902.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A Batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

\_\_\_\_\_. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antonie Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

SILVA, Luiz Carlos da. Original ou cópia? A verdade sobre a famosa imagem da Guerra do Paraguai. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Guerras e batalhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009, p. 40-47.

\_\_\_\_\_. *Representações em tempos de guerra: Marinha, civilização e o quadro Combate Naval do Riachuelo de Victor Meirelles (1868-1872)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

SILVA, Roberto Candido da. *O polígrafo interessado: João Ribeiro e a construção da brasilidade*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

SILVEIRA, Mauro César. *A batalha de papel: a charge como arma na guerra contra o Paraguai*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 17, n. 50, Out. 2002, p. 143-159.

SQUEFF, Letícia. *Uma galeria para o império: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas; FFLCH-USP, 2001.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. Preservando a memória nacional, Combate Naval do Riachuelo: a saga de uma restauração. *Anais do Museu Histórico Nacional (1940-2010)*. Rio de Janeiro, v. 42, 2010, p. 142-153.

TURAZZI, Maria Inez. Introdução – Um patrimônio e suas leituras. In: \_\_\_\_\_. (org.) *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 14-31.

VIVAS, Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?. *Revista Científica FAP*, Curitiba, Vol. 8, jul./dez. 2011, p. 94-114. Disponível em: <<http://www.fap.pr.gov.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

XEXÉO, Mônica B. F. Victor Meirelles - Um desenhista singular. In: TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles: novas leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009, p. 64-77.

ZACCARA, Madalena. *Pedro Américo: um artista brasileiro do século XIX*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011.

## 6.1 – Iconografia

BANDEIRA do Brasil Imperial. Altura: 324 pixels. Largura: 216 pixels. 72 dpi. 24 BIT RGB. Formato: JPG. Disponível em: <http://www.monarquia.org.br/-/obrasilimperial/Bandeirashistoricas.html> Acesso em: 20 fev. 2015.

BANDEIRAS Sinais de Barroso. Altura: 376 pixels. Largura: 497 pixels. 72 dpi. 24 BIT. Formato: JPG. Disponível em: <https://www.mar.mil.br/dphdm/pesq/barroso/sinais.htm> Acesso em: 20 fev. 2015.

CHATA paraguaia. In: DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 147, il.

GOYA, Francisco. *3 de maio de 1808*. Altura: 195 pixels. Largura: 340 pixels. 96 dpi. 24 BIT. Formato: JPG. Disponível em: <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com.br/2013/08/analise-da-obraos-fuzilamentos-do-3-de.html> Acesso em 08 jun. 2015.

MAYER, Auguste Étienne François. *The Redoubtable at Trafalgar*. Altura: 415. Largura: 640. 96 dpi. 24 BIT. Formato: JPG. Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/320318592222264587/> Acesso em: 10 mai. 2015.

MEIRELLES, Victor. *Estudo para o Combate Naval de Riachuelo*. In: TURAZZI, Maria Inez (org.) *Victor Meirelles - Novas Leituras*. São Paulo: Studio Nobel, 2009. p. 18-19, il. color.

MEIRELLES, Victor. *Combate Naval do Riachuelo*. In: *O Exército na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército. Odebrecht, Volume II, 1998, p. 163, il. color.

MEIRELLES, Victor. *Combate Naval do Riachuelo*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A Batalha do Avaí*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013, p. 26-27, il. color.

MEIRELLES, Victor. *Combate Naval do Riachuelo*. Altura: 765 pixels. Largura: 1020 pixels. 72 dpi. 24 BIT RGB. Disponível em: <https://fknolla.wordpress.com/tag/pintura/> Acesso em: 15 mar. 2015.

MEIRELLES, Victor. *Combate Naval do Riachuelo*. Altura: 491 pixels. Largura: 800 pixels. 72 dpi. 24 BIT. Formato: JPG. Disponível em: <http://imagenshistoricas.blogspot.com.br/2010/02/barcos.html> Acesso em: 10 dez. 2014.

MEISSONIER, Ernest. *Napoleão III na Batalha de Solferino*. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles & MATTOS, Claudia Valadão de (orgs.). *O Brado do Ipiranga*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 1999, p. 96, il. color.

MOLDURAS da tela Combate Naval do Riachuelo. Disponível em: <https://museu-historico-nacional.culturalspot.org/asset-viewer/combate-naval-doriachuelo/OAGKbboG-Zm3GQ> Acesso em 08 jun. 2015.

MONET, Claude. *Le pont du chemin de fer à Argenteuil* Disponível em: Washington, D.C., National Gallery of Art and Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, *The Impressionists at Argenteuil*, May-December 2000, n. 26, p. 110-111, il. color.

## 6.2 – Sites

GLOSSÁRIO Termos Náuticos. Disponível em:

<http://www.wservices.srv.br/UserFiles/File/Murta/Glossarios/glossariotermosnautico.pdf>> Acesso em: 27 jun. 2015.

MARINHA DO BRASIL. Amazonas IV. Disponível em:

<http://www.sistemas.dphdm.mar.mil.br/navios/Index.asp?codNavio=63>> Acesso em: 25 nov. 2014.

MARINHA DO BRASIL. Beberibe I. Disponível em:

<http://www.sistemas.dphdm.mar.mil.br/navios/Index.asp?codNavio=165>> Acesso em: 25 nov. 2014.

SILVA, Graziely Rezende da. O Combate Naval do Riachuelo da História para Pintura. Disponível em:

<http://www.ufjf.br/virtu/files/2010/05/artigo-7a23.pdf>> Acesso em: 04 ago. 2014.

## **ANEXOS**

## ANEXO A: D. Pedro sagrado por indígenas da terra e divindades



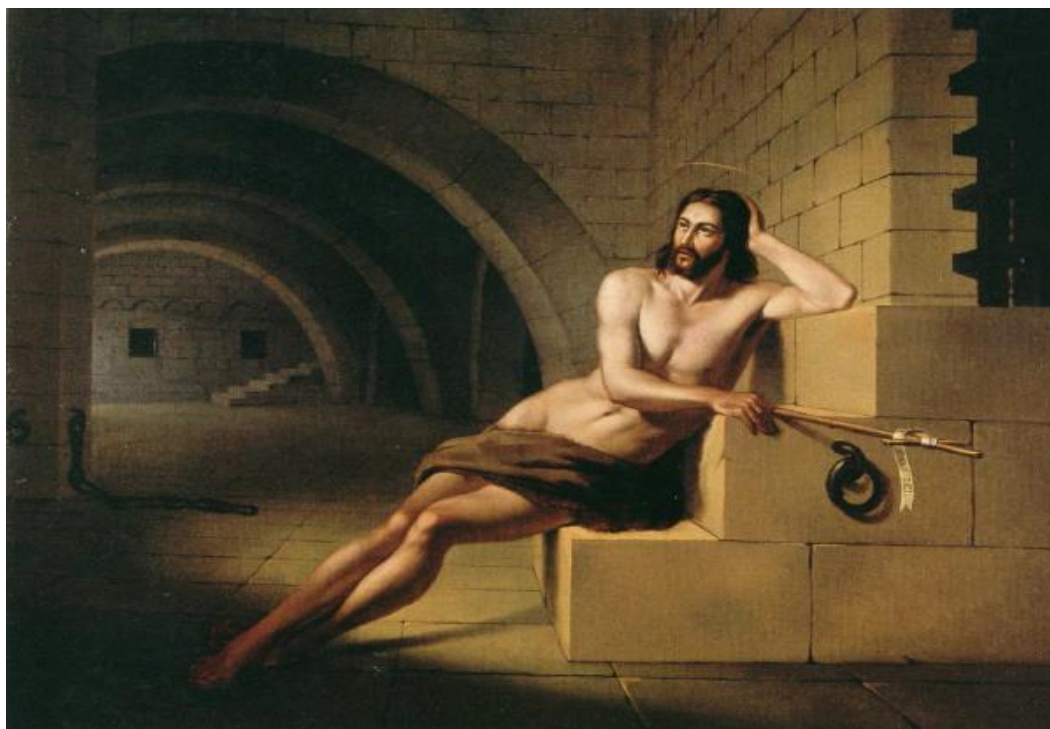
D. Pedro sagrado por indígenas da terra e divindades. Litogravura, c. 1840. Fundação Biblioteca Nacional.



**ANEXO B: Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro**

Victor Meirelles de Lima. Vista da face ocidental do Largo do Palácio da cidade do Desterro, circa 1846.  
Aquarela sobre papel, 36,4 x 61,8 cm. Coleção: Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC.

## ANEXO C: São João Batista no cárcere



Vitor Meirelles de Lima. São João Batista no Cárcere. 1852. Óleo sobre tela, 88,7 x 105,9 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

## ANEXO D: Primeira Missa no Brasil



Victor Meirelles de Lima. Primeira missa no Brasil. 1861. Óleo sobre tela, 268 x 356 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

## ANEXO E: Batalha de Campo Grande



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. Batalha de Campo Grande. 1871. Óleo sobre tela, 332 x 530 cm. Acervo: Museu Imperial. Petrópolis, RJ.



## ANEXO F: Batalha dos Guararapes



Victor Meirelles de Lima. Batalha dos Guararapes. 1879. Óleo sobre tela; 500 cm x 925 cm. Acervo: Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

## ANEXO G: Batalha do Avaí



Pedro Américo de Figueiredo e Melo. A Batalha de Avaí. Óleo sobre tela, 100 x 50 cm. 1877. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, RJ.

**ANEXO H: *Passagem de Humaitá***



Victor Meirelles. *Passagem de Humaitá*, 1868-1872. Óleo sobre tela, 268 x 435 cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.

---

## ANEXO I: Barco aproximando-se da Costa



Joseph Mallord William Turner. *Barco aproximando-se da Costa*, 1840-1845. Óleo sobre lienzo, 92,1 x 122,6 cm. Londres, Tate Britain.



## **ANEXO J: Apontamentos sobre a restauração do quadro Combate Naval de Riachuelo (1883)**

De acordo com o “Dossiê do *Combate Naval de Riachuelo*”, disponível no sítio eletrônico do Museu Histórico Nacional, a segunda tela de Victor Meirelles já passou por situações complicadas e quase foi perdida. Isso por falta de cuidados específicos, o que lhe causou danos como rasgos, colônia de fungos e cupins. Não podemos dizer que foi por descuido, o que resultou na perda da primeira tela, mas sim falta de orçamento necessário para que as medidas de conservação e restauro fossem providenciadas a tempo (NEGRO, 1970, p. 36).

Em 1967, a tela do *Combate* teve iniciado seu processo de restauração, finalizado em 1969. Naquele momento, ela tinha o verniz oxidado, ausência de “craquellé”, muitos remendos no tecido, sendo que alguns já estavam caindo, além do suporte estar desgastado, necessitando de reparos. O tecido fragilizado precisaria passar pelo processo de reentelamento, porém, até que fosse conquistada essa oportunidade, as medidas emergenciais seriam colocar novos pregos de metal para sustentá-la, fazer a limpeza do local e cuidar dos remendos (NEGRO, 1970, p. 36).

A moldura foi desmontada e guardada. A tela, ao ser retirada do chassi, foi enrolada num cilindro de madeira e protegida por um tapete, para resguardar a pintura dentro do cilindro de 0,40 x 5,0 m, confeccionado na oficina de carpintaria do Museu Histórico Nacional. O chassi recebeu reforço com novos pregos de metal, um suporte de peroba foi feito para adaptação ao novo local e a moldura antiga foi substituída por uma nova mais adequada às novas circunstâncias do lugar escolhido. O total de cinquenta e oito remendos foram feitos, contudo, não foi possível o reentelamento por falta de orçamento suficiente para custear o tempo de serviço e a compra de materiais necessários (NEGRO, 1970, p. 37).

Nos pontos de remendo que apresentaram diferença de nível, foi colocado mastic para equilíbrio. Após a remoção do verniz amarelado, foram aplicadas duas camadas de verniz na base de goma Damar da Coréia; depois, foi feita uma placa de gesso e refeitas as formas do ornato que estavam estragadas e colocadas no lugar (NEGRO, 1970, p. 37).

Muitas vezes, vemos uma reprodução da tela de Meirelles com um aspecto muito amarelado, (figura 1), na qual não é possível visualizar bem a composição. Sequer conseguimos perceber os tons avermelhados que tomam a pintura original. Essa reprodução, para além de um “erro”, representa as condições da tela antes da restauração. Através dela, podemos ver a situação crítica em que se encontrava. Anos após a restauração de 1969, a tela

volta a ter o mesmo aspecto amarelecido e, novamente, passará por um processo de restauração. Dessa vez, o caminho foi mais árduo, contudo, o resultado ficou próximo das tonalidades em que foi realizada por seu pintor.

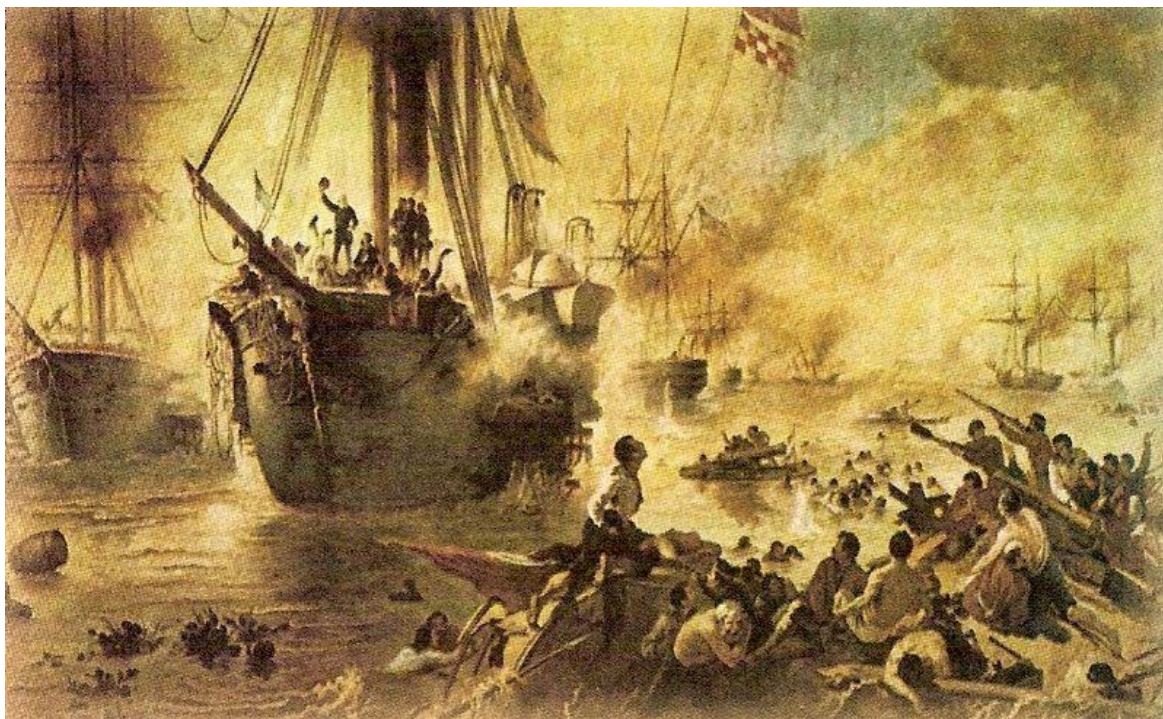


Figura 1.

Em 1985, a batalha começava outra vez. Na realidade, a restauração de 1969 foram apenas medidas emergenciais para a manutenção do painel, mas não foi feito um trabalho aprofundado para todas as necessidades que a pintura apresentava. O tempo passou e o trabalho realizado em 1969 não era suficiente para a preservação da tela. A restauração precisava ser feita por completo. Portanto, em 1985, a pintura foi retirada de seu chassi, facetada e seu dorso recebeu limpeza e tratamento de estabilização de pH. Como sabemos, a obra tem dimensões enormes e precisou ocupar toda a sala de pintura do Museu Histórico Nacional. O tratamento foi lento e demorado, por isso, ela precisou ser removida e armazenada no cilindro de madeira para ceder o lugar à restauração de outras obras que também precisavam de cuidados.

O processo permaneceu estacionado até 1989, quando a cargo da técnica Ângela Maria de Oliveira Paiva, sob a supervisão da museóloga Solange Godoy, que tomou a frente na busca por patrocínio para a restauração, a tela foi retirada do cilindro de madeira e desenrolada sobre uma cama de papel Kraft, para avaliação de seu estado e preparação para o

anteprojeto que traz a lista com todo o material necessário para a restauração, assim como o custo estimado.

O Museu Histórico e toda a equipe à frente da luta pela *Batalha* redigiram cartas para 12 empresas, na esperança de conseguir apoio de algumas para dar andamento à longa jornada de trabalho, que ainda não havia sido iniciada por falta de material. Em meio à empreitada, a diretoria do Museu Histórico, através de Ângela Guedes, assessora de Comunicação do Museu, entra em contato com o *Jornal do Brasil* no dia 11 de junho de 1991, dia em que é celebrada a vitória do Combate Naval de Riachuelo pela Marinha. Então, no dia 13 de junho de 1991, o periódico publica a matéria de Cleusa Maria intitulada “Uma Batalha quase perdida”, na qual a jornalista adota um tom dramático para chamar a atenção de possíveis colaboradores para financiar a restauração (TOSTES, 2010, p. 147).

A matéria de capa diz que, 126 anos depois da Guerra do Paraguai, a “vitória da esquadra nacional sucumbe, derrotada, à falta de recursos e interesses que garantam sua memória”, logo, “sua vida depende de alguma empresa que queira investir US\$ 29.183 na restauração”. A matéria fica mais intensa e tenta aguçar as empresas quando diz que “o quadro é um doente do CTI. O tempo limite para sua restauração não pode ultrapassar o final do ano” (MARIA, 1991, p. 1).

A matéria publicada no *Jornal do Brasil* surtiu efeito. A Petrobrás entra em contato com o Museu e decide financiar a restauração. Porém, lembra-nos Vera Tostes (2010, p. 149-150) que o Brasil vivia um momento de grande inflação, o cruzeiro chegara a ser desvalorizado em 80% de um dia para o outro, prejudicando o orçamento, assim como o investidor. Preços escorregadios oscilavam todos os dias; assim, a equipe da restauração lançou mão do trabalho para acelerar a compra do material necessário.

O custo chegou a Cr\$12.000.000 e o valor foi administrado pela Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional, presidida por Roberto Paulo Cezar de Andrade, presidente da Brascan. Logo, foi contratado pessoal especializado para a realização do trabalho. Devido às dimensões da tela, era complicado chegar ao seu centro, portanto, foi solicitada por empréstimo uma passarela do Museu Nacional de Belas Artes, construída exatamente para restaurar telas do mesmo pintor que estão naquela instituição.

A tela foi colocada ao reverso para a efetivação da limpeza e posteriormente ser iniciado o processo de reentelamento. No Brasil, não havia nenhum lugar que produzisse um tecido com vinte e oito metros, o necessário para o reentelamento. Por sorte, foi conseguida, por intermédio do Linifício Leslie, a doação do tecido, que foi confeccionado por duas

cerzideiras da cidade do Rio de Janeiro, cujo trabalho foi concluído no prazo de um mês (TOSTES, 2010, p. 149).

Após três meses, o reentelamento é concluído, a tela é colocada de volta ao chassi original e posta em pé para receber a restauração cromática. Com o verniz amarelecido, muitos rasgos no centro da tela e uma parte das bordas desgastada, devido à aplicação indevida de pregos de metal, o quadro ainda precisava de muito trabalho (TOSTES, 2010, p. 150-151).

Muitos detalhes da pintura foram totalmente perdidos por causa de atrito. Muito foi discutido sobre quais medidas poderiam ser tomadas, então, ficou decidido que os espaços seriam preenchidos pela técnica do *pontilhismo*, pois, isso permitiria que o público, ao visitar a tela, pudesse contemplá-la em toda a sua integridade, acompanhando o trabalho do pintor e sua composição, sem se deparar com pequenos espaços em branco ao longo do quadro.

Após toda a despesa e árduo trabalho da equipe, era preciso garantir que a tela fosse colocada em melhores condições para a visitação do público. Portanto, a Petrobrás também contribui para a reforma da nova galeria para a qual a gigantesca tela é destinada. A sala em que é exibida a tela tem uma parede falsa para que seja permitido o constante monitoramento do dorso do quadro, assim, a obra fica acessível para sua manutenção e permanentes cuidados (TOSTES, 2010, p. 152).

# ANEXO L: Transferência da tela do Combate Naval de Riachuelo da Escola Nacional de Belas Artes para o Museu Histórico Nacional



Secção  
N. \_\_\_\_\_

## Departamento Nacional do Ensino

ANEXO A

Rio de Janeiro, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 1931

### COPIA

A Comissão designada para dar parecer sobre a transferencia de quadros pertencentes á Pinacotheca da Escola Nacional de Bellas Artes para o Museu Historico Nacional, depois de tomar na devida conta aquella requisição, accórdou em não ser conveniente a entrega do retrato de Mauricio de Nassau, copia do original de P. Nason, da maquette do Combate Naval do Riachuelo, de Victor Meirelles, nem da tela de Debret - A Sagração de Pedro I, e que tem no Catalogo da Escola os ns. 440 e 204, sendo que o quadro de Victor Meirelles não consta ainda do referido catalogo. - No entanto, julga que se poderá attender ao referido pedido, no tocante ao retrato de Simon Bolivar, e offerecer as grandes telas "Combate Naval de Riachuelo", de Victor Meirelles e o "Baile da Ilha Fiscal" de Aurelio de Figueiredo, cujo valor historico e interesse documental naquellê Museu, melhor encontram lugar. - Escola Nacional de Bellas Artes, 5 de Março de 1931. - (aa) Flexa Ribeiro - Rodolpho Amoêdo - Rodolpho Chambelland -

*Assinatura*  
*Guimarães*  
*J. de Almeida*

MHN/CS - 74/ 74  
PROC. N.º 6/31  
DOC. N.º 15

# ANEXO J: Ficha cadastral do Combate Naval de Riachuelo no Museu Histórico Nacional

006.219

FICHA CADASTRAL

006.219

Nº DE REGISTRO: R. 84.02-6.233. 006.219

CÓDIGO: 02-6

NºS ANTERIORES: 7383 (No 6) ; 31.140 (No Reg. antig.)

OBJETO: Pintura histórica

AUTOR: Meirelles, Vitor

TÍTULO: Batalha Naval do Riachuelo

DATA: \_\_\_\_\_

LOCAL: \_\_\_\_\_

MATERIAL/TÉCNICA/SUORTE: pintura óleo / tela

DIMENSÕES: 400 cm x 800 cm

PROCEDÊNCIA: Transmissão: Br. de Boas R. de  
Proc. 6/31, doc. nº 15

ESTADO DE CONSERVAÇÃO: vide obs: - em processo de restauração

LOCALIZAÇÃO: Sala 107 / Módulo I DICOB

TERMO DE INDEXAÇÃO: Guerra do Paraguai  
2ª Fase

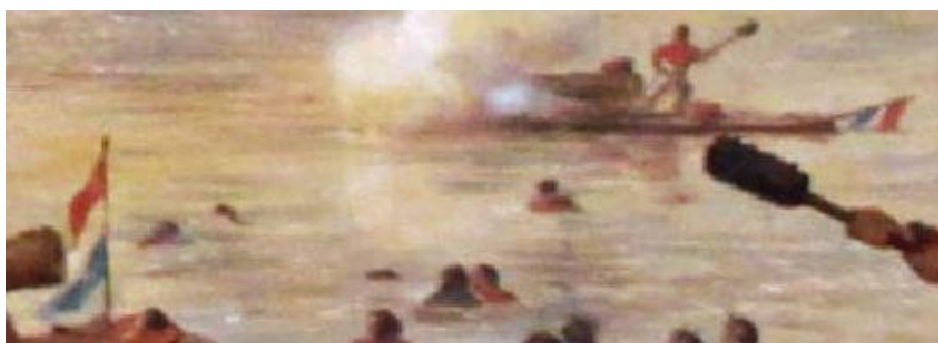
OBS: A tela encontra-se enrolada na est. (1986)  
assim sendo não pode ser avaliada.  
Arquivada ao processo 6/31 a pasta nº 166/91, contendo  
dados da luta, arquivos, restaurações e histórias.  
Restaurada em 1992/1993

CADASTRADO POR: RMS

Dima, Vitor Meirelles DATA: Maio/86



**ANEXO M: Detalhes das bandeiras paraguaias no Combate Naval de Riachuelo**



**ANEXO N: Bandeira da República do Paraguai.**

Frente da bandeira



Verso da bandeira



**ANEXO O: Imagem de uma Fragata.**

